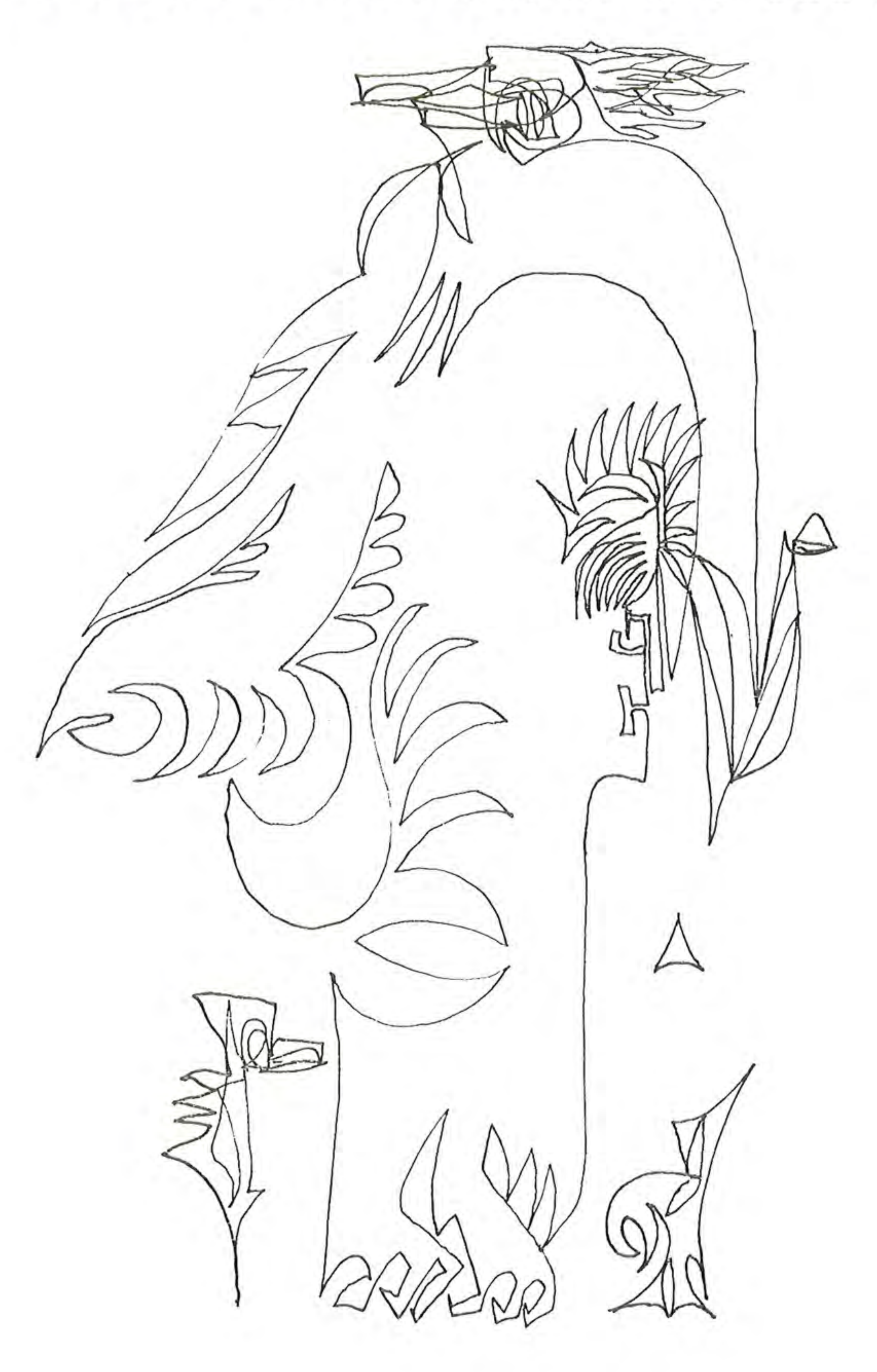
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 231

MARZO 1969

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

231

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 231 (MARZO 1969)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de MIHAI SÂNZIANU.



ARTE Y PENSAMIENTO

CORDELIA KHAN

POR

JUAN BENET

... a tardiness in nature
which often leaves the history unspoken.
(«King Lear», I, 1.)

Desde siempre, crítica, lector y aficionado han situado a *Rey Lear* un poco a trasmano de las otras grandes tragedias del monstruo. Por un sinnúmero de razones —que no me parece necesario resumir ni recordar— parece que *Lear* goza de una singularidad de segunda especie (dentro de un conjunto de obras, todas ellas singulares) que rompe ese inevitable vínculo de parentesco que enlaza a las demás tragedias. Sólo el verbo sigue siendo el mismo; poi el contrario, la categoría trágica no parece tan netamente perfilada como en *Macbeth* u *Othello,* desvirtuada por una acción múltiple, por las vacilaciones en el hilo conductor (no ya las vacilaciones de los personajes), por las ramificaciones de un argumento doble y, sobre todo, por la ambigüedad trágica de una narración que unos momentos antes del final podía haber acabado bien, pero que, a la postre, acaba mal porque Edgar no llega a tiempo para impedir que el capitán ejecute la sentencia de Edmundo. Shakespeare recurre, para conseguir un final trágico, al mismo artificio pueril que el cine ha utilizado, con tal saciedad, para conseguir un final feliz: en el cine el salvador llega siempre a tiempo, en *Rey Lear* llega tarde. Semejante ambigüedad, unida a la insatisfacción que dejaba en un público timorato un destino tan cruel sobre una criatura tan primorosa, fue responsable de que unos veinte años después de la Restauración se transformase la versión original, introduciendo un final feliz con sólo despachar el salvador a tiempo y sustituyendo a France —enemigo de Inglaterra— por un Edgar triunfante. Versión que se mantuvo en escena hasta 1823, en que Kean, movido por Hazzlitt y Lamb, restauró el final original y con él el carácter trágico de la obra. La crítica, desde entonces, no ha hecho sino aplaudir la restauración sin poner demasiados reparos al hecho de que una transformación de tal índole sólo es posible cuando la obra ya de por sí es «ambigua»; es tan inimaginable una modificación de esa envergadura en *Macbeth* o en

Hamlet, tragedias desde la primera hasta la última línea, que uno se pregunta maravillado por dónde tendría que empezar a dar sus cortes e introducir sus variantes el atrevido que pretendiera terminarlas con un final feliz. Lo significativo no es que termine de una manera u otra, sino —y eso es lo que pone en evidencia la modificación de arte y su permanencia en escena durante dos siglos— que «pueda» terminar de ambas maneras: la posibilidad es aquí una carencia de entidad, la dualidad (discutible pero posible) rompe la categoría trágica esencial de todo problema que entraña una solución necesariamente catrastófica. La catástrofe lava y purifica, resuelve el problema por aniquilación, y al término de la tragedia se recobra un orden por la desaparición de todos los que lo comprometieron; la ley trágica exige que todo aquel que protagoniza la tragedia sucumba a ella para que el orden pase a otras manos que no se mancharon con ella porque sólo la presenciaron desde los aledaños; esa ley, haciendo uso de la tardanza del salvador, es la que se cumple en el cuerpo de Cordelia arrastrando tras su muerte la de Lear, llevado por el dolor, y la insinuada de Kent, llevado por la fidelidad. La que no se cumple es la de «Edgar», único que sale triunfante de toda la cadena de sucesos y mucho más protagonista de la tragedia que lo sea «Malcolm» en *Macbeth* o «Fortimbrás» en *Hamlet.* En realidad, es el protagonista de la segunda tragedia que se encierra entre sus páginas, la de la familia «Gloucester».

La segunda fuente de ambigüedad es la existencia de dos acciones diferentes, cuya interacción —naturalmente— constituye la trama de la obra, pero cuyas dependencias mutuas no son tan consistentes como para decidir el sentido trágico de ambos dramas familiares; es decir, que no existen dos dramas —el «Lear» y el «Gloucester»—, cada uno de los cuales lleva en embrión el destino trágico que se realiza por el cruce de ambos; más bien existe una tragedia «Lear» y una tragedia (o un drama, mejor dicho) «Gloucester», que se cumplen con cierta independencia, asimilando cada una de las salpicaduras que provoca la otra. Shakespeare no sólo tuvo buen cuidado de no llevar a cabo el enlace decisivo entre los dos dramas familiares para que de la confluencia de ambos arrancara una única corriente trágica, sino que desde el comienzo de la obra puso a buen recaudo los posibles cabos sueltos que hubieran podido dar lugar a la unión; el más importante de ellos, el matrimonio o cesión de Cordelia a France. En más de una ocasión —en boca de una y otra hermana— ridiculiza las pasiones que Goneril y Regan sienten por Edmund, quien en el acto V, previendo las dificultades que le puede acarrear su doble juramento de amor, se propone hacer uso —y uso carnal—

de las dos sin entrar en nuevas complicaciones. No es ciertamente por el lado Regan - Goneril, a pesar de la carnal atracción que sienten ambas por Edmund, por donde el drama «Lear» se pudo entreverar y soldar con el drama «Gloucester». Lector y espectador sienten que ambos dramas debían haberse convertido en una única tragedia mediante la casación Cordelia-Edgar; unión que se llevó a cabo en la transformación de Tate, no tanto con fines trágicos como con una mira patriótica, al objeto de que en el feliz final quien compartiera con Cordelia la alegría del triunfo no fuera France, el enemigo e invasor de Inglaterra.

No puedo por menos de pensar que la idea de unir a Cordelia y Edgar con un romance de amor, concitando la pareja las iras y envidias que cada uno conlleva por separado y dando lugar a una única tragedia, tuvo que pasar por las mientes de Shakespeare, que no se decidió a ello por una o varias razones que todavía no he visto claras en ningún sitio. No creo que haya lugar a oponer problemas argumentales que sin duda habría resuelto con la facilidad y descaro que demostró en tantas ocasiones. Parece evidente que podía haber montado una tragedia que hubiera albergado todos los temas favoritos (incluso la ambición de los «Macbeth», que al parecer es posterior) con la historia de amor de dos amantes en oposición al medio *(Romeo y Julieta)*, las vacilaciones del hijo incomprendido *(Hamlet)*, la ambición de los segundones *(Macbeth)*, el drama de celos provocado por el tercero en discordia *(Othello)* y, en fin, el fin trágico de la alta pareja que no puede zafarse con su amor al imperio de la historia *(Antonio y Cleopatra)*: una especie de gran apoteosis, sublimación y resumen de todo el ciclo anterior, cerramiento y cumbrera de todo su edificio y, por encima de todo, hablando en términos de drama, una tragedia. ¿Qué razón le pudo empujar a eludir semejante propósito, tan cerca como lo tenía? No se trata de que no diera en la diana, se trata de que no apuntó a ella a pesar de tenerla bien a la vista. ¿Por qué? ¿A dónde apuntó? ¿Por qué no quiso hacer una tragedia de *Rey Lear,* el drama donde resuenan todas las otras?

La misma crítica que suele reconocer a *Rey Lear* como su poema más profundo y su más sabia lección acerca del alma humana, acostumbra a reconocer que, quizá por idénticas razones, resulta ser en la escena su mayor fallo. La obra apenas se puede montar con estricto respecto al texto escrito, e incluso una representación aligerada y adaptada mediante frecuentes mutilaciones y disimulados ensambles, —como hemos podido comprobar en Madrid recientemente— adolece de un buen número de incongruencias, gracias a las cuales el degustador de la tragedia queda muy lejos de sentirse satisfecho. Por supuesto,

quien queda satisfecho (no tanto el oyente español por culpa del verbo ramplón de Benavente) es el degustador de la palabra hablada, pero lo que es todo en el drama no lo es todo en la tragedia.

Para empezar, la tragedia se inicia con un concurso ridículo, producto de la necesidad de halago que siente una mente chocha. Consecuencia: la división del reino, dos destierros y un matrimonio por despecho. ¿Dónde está el sentido de necesidad, la obediencia al mandato o al impulso que origina todo acaecer trágico? Otro padre —al parecer igualmente necio— se deja encizañar con su hijo gracias a que su bastardo maquina... ¡una carta! El hijo se fuga y el padre ordena a toda su corte que salga en su persecución sin haberse tomado la molestia de pedirle una explicación o cambiar con él una sola palabra. A continuación el primer padre se enzarza con las dos hijas que ha elegido por anfitrionas, porque no le dejan armar bulla en sus respectivos castillos. Al llegar a este punto hay que reconocer que las posturas de Goneril y Regan al tratar de limitar el número de caballeros alborotadores con que su incómodo padre se hace acompañar, dan lugar a los discursos más razonables de toda la obra. Esto le basta al anciano para sentirse abandonado y sumirse en la locura. ¡Cómo si no lo estuviera ya! Resentido, destierra a su privado, que al poco rato aparece disfrazado para convertirse en su compañero de desventuras y ni por un atisbo le reconoce. ¿Qué clase de privanza, de intimidad tenía con él? Durante la tempestad se encuentran todos en la cabaña, pero tampoco se reconoce nadie allí. A continuación le sacan los ojos a Gloucester por acompañar a Lear a Dóver; un servidor mata a su amo conturbado por el horrible espectáculo. El padre ciego se encuentra en el monte con el hijo que huyó: tampoco hay reconocimiento —esta vez con un poco más de fundamento—; se ve que padre e hijo no habían hablado muy a menudo. El padre quiere poner fin a su desdichada vida arrojándose por el blanco acantilado de Dóver, y el hijo lazarillo le engaña subiéndole a una piedra y haciéndole rodar por tierra. El padre queda convencido de que el demonio le arrojó por el abismo y los dioses le salvaron en la caída. No se distingue, ciertamente, este hombre por su sentido del equilibrio. Y por fin llega la batalla y, con su resultado, el final. De France, todo lo que se sabe es que casa con Cordelia y pierde la batalla; ni aparece en escena ni hay indicio que lo que ahí ocurre le importe mucho. En cuanto a Albany, que también ha brillado por su ausencia durante toda la maquinación, se le abren los ojos como consecuencia de otra carta que le entrega un pordiosero. Y como colofón, la derrota de France y el prendimiento de Lear y Cordelia; Goneril envenena a Regan, cuando a quien tenía

que haber envenenado, todavía vivo y triunfante Edmund, era a Albany. Edmund se presta a un duelo con un desconocido, sin ninguna necesidad de ello *by the law of arms*. Muere, y en su agonía —él, el supremo maquinador ambicioso, el rencoroso, el prototipo del ruin y del ambicioso— se deja conmover por un discurso, y antes de dejar la vida opina que al menos debe hacer algún bien, confesando el asesinato que ha premeditado de Cordelia y cediendo su espada para que sea atajado. Pero llegan tarde, Cordelia es muerta, Lear le sigue arrastrado por el dolor, Kent promete acompañarle y es Albany quien pronuncia las palabras de rigor y de duelo. Salen los supervivientes al compás de una marcha fúnebre.

Qué cúmulo de disparates, qué sarta de incongruencias. La realidad es que una trama como la de *Lear,* expuesta de esa forma resumida —o aun de otra manera más respetuosa—, despojada del poder del verbo sobre que descansa, por fuerza ha de parecer ridícula. Demostración indirecta de que en la tragedia todo es uno, tanto la trama como el verbo; despojada la primera del segundo puede convertirse en un argumento de farsa bastante ridículo; extraído el segundo de su contexto pueden paladearse unos versos tanto como ponerse de manifiesto la impertinencia de una reflexión. Con todo y con eso —y dejando de lado ciertas exageraciones— hay algo, y mucho, en *Lear* que suena a hueco: la futilidad del origen de la tragedia, la desproporción entre causas y efectos, incluso psicológicas, la elementalidad de la psique de muchos protagonistas (sólo los «malos» tienen razones poderosas para actuar como actúan; los «buenos» constituyen el conjunto de muñecos más pasivos y boquiabiertos de todo el censo de Shakespeare; así que hasta el acto V a lo que más se asemeja *Lear* es a un pim-pam-pum: una barraca con las pasmadas figuras de Lear, Cordelia, Gloucester y Edgar, que sólo saben recibir sobre sus cabezotas de cartón los violentos pelotazos de Edmund, Goneril, Regan y Cornwall), la frecuencia con que surgen escenas y personajes grotescos, todo viene a sumarse en un espectáculo donde sólo el verbo es inequívoco.

Quien lo paga es el espectador, que acude al teatro deseoso de contemplar una tragedia. No tanto el lector. En definitiva, casi todos esos vicios redundan mucho menos en la lectura que en un espectáculo, que, para los ingleses más probos, trasciende los límites de lo representable. Charles Lam afirmaba categórica y secamente que *Lear* «cannot be acted»; representar a *Lear* era —para él— tan inadecuado e imperfecto como reproducir con los rústicos maquinarios del teatro el horror de los elementos desencadenados en la tempestad; cosa imposible y decepcionante. Para Bradley es demasiado grande para la

escena, y de ahí su inherente debilidad dramática. Y casi todo el coro de la crítica inglesa más solvente repite una y otra vez que el mayor esfuerzo y logro intelectual de Shakespeare no se podía conseguir sin un menoscabo de las virtudes escénicas. Pero —insisto— semejante disculpa no me convence en cuanto considero la posible tragedia que podía haber escrito y que tan cerca tenía. Y que no escribió, ¿por qué razón? Sin duda que la tenía y no la quiso dejar expresa, tan aficionado como era a los enigmas jeroglíficos. ¿Acaso porque no consideraba adecuado el marco de la tragedia para ese lamento —eso es más que cualquier otra cosa— ante la estupidez humana? Quizá; quizá es la farsa lo que más le va y quizá también la alegoría. Pero alegoría... ¿de qué? *A tardiness in nature...*

O más que la alegoría el emblema, una máxima filosófica ilustrada por una representación dramática. Pero vayamos al principio: la doble y más decisiva fuente de ambigüedades que impide que *Rey Lear* sea una completa tragedia nace de esas dos circunstancias tan claras y definidas, a saber:

1.º El drama no nace de una necesidad, sino de un capricho: el concurso que convoca el rey para saber cuál de sus hijas es la que le ama más y dividir el reino a ese tenor.

2.º A lo largo del drama los dos argumentos —el de la familia «Lear» y el de la familia «Gloucester»— se mantienen separados, evitándose con tiento el cruce de ambos que mediante el enlace Cordelia - Edgar hubiera dado lugar a una peripecia de tronco único y carácter estricta y puramente trágico.



Voy a tratar de explicar cómo, a mi parecer, ambas determinantes son derivadas de un propósito único, el de evitar que la farsa «degenere» en tragedia.

Aquel oyente o lector de la primera escena del Acto I que no tuviera la menor idea de lo que le espera luego (y no hay nunca que olvidarlo, es para esa gente para la que se escribe el drama que se debe abrir ante él como una continua caja de sorpresas, y no para el muy educado público de tres siglos más tarde que se sienta en la butaca poco menos que conociendo de memoria todo lo que la obra significa) habría de reconocer que la acción principal de la misma le recuerda, por las circunstancias, por los personajes y por los móviles, un cuento muy conocido y popular.

Bradley señala un característica de *King Lear* que lo hace todo él —no sólo la escena primera del acto I— parecido a un cuento: el

anonimato de sus situaciones y de su geografía «que nos da la sensación de vastedad, no de una escena o un lugar particular, sino de todo un mundo o de un lugar particular que es todo un mundo». Es la primer constante del cuento («érase un lugar...») que, gracias a la indeterminación, consigue la universalidad. Un cuento que, a lo que yo veo, debe ser tan viejo como el mundo: érase un rey muy poderoso que tenía tres hijos a los que, sabiendo que estaba cercano el momento de su muerte, mandó llamar para hacerles saber cuál era su decisión respecto al nombramiento del heredero del trono. A este objeto establece una prueba o concurso; los dos mayores fallan la prueba y el más joven, al realizarla con éxito, asciende al trono. Tal es el esquema de un cuento que, con infinidad de variantes, se extiende a lo largo de todo un ámbito histórico y geográfico, desde China a Portugal, desde la Patagonia al Canadá. Sirva como ejemplo el presunto origen que Herodoto, con ciertas reservas, da de la nación de los escitas, en el Libro Cuarto —Melpómene— de su *Historia:*

> «Hubo en aquella tierra, antes del todo desierta y despoblada, un hombre que se llamaba Targitao cuyos padres fueron Júpiter y una hija del río Borístenes. Téngolo yo por fábula pero ellos (los escitas) se empeñan en dar por hijos de tales padres a Targitao, y en atribuir a ese tres hijos: Lipoxais, Arpoxais y Colaxais (1), el menor de todos. Reinando estos príncipes cayeron del cielo en su región ciertas piezas de oro, a saber: un arado, un yugo, una copa y un segur. Habiéndolas visto el mayor de los tres se fue hacia ellas con ánimo de tomarlas para sí, pero al estar cerca de repente el oro se puso hecho un ascua; apartándose el primero, acercose allá el segundo y sucedióle lo mismo, rechazando a entrambos el oro rojo y encendido; pero yendo por fin el tercero y menor de todos, apagóse la llama y él fuese con el oro a su casa. A lo cual atendiendo los dos hermanos mayores, determinaron ceder al menor todo el reino y el gobierno.»

El caso anterior respecto al esquema del cuento antedicho, difiere en que la prueba parece nacida del cielo, no del padre, razón quizá que explica el pacífico acatamiento de los hermanos mayores a la resolución contra la que, en un gran número de cuentos, suelen revolverse airados o, al menos, aceptarla a regañadientes. Unas páginas más adelante explica Herodoto todavía otro origen de la Escitia, aun más ajustado al cuento:

> «Y como en efecto no hubiesen sido capaces dos de sus hijos, Agatirso y Gelono, de hacer aquella prueba de valor en la contienda, arrojados por su misma madre partieron de su tierra pero habiendo

(1) Quitando el «xais» común que parece un patronímico se diría que forman una troupe de payasos: Lipo, Arpo y Cola.

salido con la empresa propuesta Escita, el más mozo de todos, quedó dueño de la región y de él descienden por línea recta cuantos reyes hasta aquí han tenido los escitas.»

En nuestro caso el cambio más aparente es que el rey ha cambiado de sexo, cambio muy frecuente en el conjunto de más de 1.500 variantes con que cuenta; más frecuente aún es el cambio de sexo de los hijos que, convertidos en princesas, han de sufrir la prueba para contraer nupcias con el príncipe extranjero. Frecuente es también la variante «Lear», el rey viudo, que establece el concurso para determinar la que ha de ser a la vez heredera y esposa del príncipe extranjero, así como aquella mucho más corriente, que transfiere el concurso al conjunto de príncipes participantes que acuden a solicitar la mano de la hija única al tener noticia de él (caso de los *meistersinger*). Pero el cuento que, por muchas razones estructurales, goza de un parentesco más próximo (y es el que a todas luces resuena en la mente del espectador en las primeras escenas del drama), es, sin duda, el de «Cenicienta», cuyo ciclo, al decir de los especialistas en el tema, incluye con su conjunto de variantes al de los tres hijos del rey. Incluso resuena cierta homofonía de sus nombres, Cordelia-Cinderella, para el espectador al que se le presentan tres hermanas —las dos mayores, hipócritas y festejadas, casadas con dos duques que ahí se van en el aprecio del rey padre, y una tercera, que enseguida es exonerada del hogar y el carino paternos. Hasta ahora la única referencia—y hecha muy ligeramente, de pasada— al parentesco entre Cordelia y Cenicienta la he leído en John Wain, como testimonio de la despreocupación y ligereza con que Shakespeare bebía de ciertas fuentes para tomar inspiración y adoptar ciertos argumentos a sus obras dramáticas. ¿Despreocupación? ¿Ligereza? A juzgar por lo que ha dado que pensar *Cenicienta* no se puede calificar de tal. En 1892, publicó miss M. R. Cox su *Cinderella,* un estudio considerado durante muchos años como exhaustivo, y que abarcaba y recogía 350 variantes sobre un ámbito cultural tan extenso como el que va del antiguo Egipto a la Europa moderna, pasando por Oriente, pero que en 1951 todavía fue mejorado (en cuanto a número de variantes se refiere, pues recogía otras 350 más), y en cuanto a ámbito cultural, incluyendo varias culturas del continente americano, por miss A. B. Rooth (se ve que es cosa de damas) en *The Cinderella cycle,* donde la autora, profundizando en las derivaciones semánticas del cuento, inspirada en las enseñanzas metodológicas de la lingüística estructuralista, deduce la existencia de un cuento perdido, el AB (probablemente originario de Oriente), de donde saldrán como dos ramas el tipo A (el animal caritativo muerto por la madrasta y de esqueleto milagroso), y el tipo B

(Piel de Asno-Cenicienta tradicional tal como se narra en Europa). Ninguna de las dos autoras se refieren explícitamente al mito de los tres hermanos (tal como se encuentra en Herodoto o en la Biblia), sin duda porque se han limitado en sus respectivos estudios a las peripecias del cuento narrado, sin entrar en la historia. Ahora bien, es evidente que el parentesco existe y la propia frase del incrédulo Herodoto es indicio de que la narración debe considerarse como un cuento que no merece más que un crédito muy limitado. Las constantes reveladoras de ese mito ultrasimple son: 1) que sea tres el número de hermanos; 2) que sea el más joven el que sale airoso de la prueba; 3) que es sobre el más joven, por consiguiente, sobre el que recae la corona. La identificación del poder real con el poder temporal yuxtapone al cuento un significado que salta a la vista: el futuro pertenece al hermano más joven; por así decirlo, la vida de los hermanos mayores ha concluido con su ineptitud para la prueba (y de hecho el cuento ya no se vuelve a ocupar de ellos y si lo hace es para narrar el final desastroso que les espera si se revuelven contra la decisión paterna), mientras que el joven, dueño del futuro, es capaz de fundar un orden estable y duradero, no necesitando ya para su perpetuación de más prueba de esa índole, y personificado en una dinastía que se sucede en línea recta a lo largo de todos los monarcas de esa tierra. En cierto aspecto el cuento es la expresión más sencilla de un mito alojado en todas las culturas con una desarrollada conciencia política, y que sale tanto más a la superficie cuanto más agitados son los momentos por los que pasa; que el orden duradero está en las manos más jóvenes, no tanto en el futuro como en el pluscuamfuturo, en el pasado mañana. Mito cuyas resonancias se pueden percibir en la teología cristiana y en la adaptación que Hegel hace de los tres reinos —*regnum Patris, regnum Filii, regnum Spiritus Sancti*— para la carrera del Espíritu Libre, manifestado pero ajeno en un primer estadio a una cultura no individualizada que se renueva a sí misma según un indiferente ciclo crónico; incorporado a las individualidades de la sociedad que por esa misma infusión se declaran en oposición a ella, en el reino del Hijo; y por fin asimilado por el conjunto de la sociedad que se identifica con él, en el tercer y definitivo reino. Y cuyos escatológicos ecos resuenan en la teodicea de Marx, que anunció una sociedad sin clases estables y rudadera (el pluscuamfuturo reino del Espíritu Santo), sólo tras la etapa de dictadura del proletariado (el futuro reino del Hijo, el de las individualidades adelantadas y enfrentadas a la comunidad amorfa) en que había de desembocar la edad presente, sacudida por los desórdenes y amenazada de ruina.

Ésta composición trifronte de la escatología —el hoy inestable, el mañana de ensayo y el pasado mañana venturoso y estable— es una reproducción (o casi una traslación) de la tradicional representación del tiempo en las tres fases o edades en que la conciencia humana, alegóricamente, suele dividirlo. La más corriente implicación moral de la división es la caracterización de la prudencia que de la experiencia del pasado sabe extraer la enseñanza precisa para conducirse en el presente con sabiduría y prever con moderación el futuro. La alegoría de la prudencia —tan luminosamente estudiada por Panofsky— se desarrolla sobre aquella imagen jeroglífica de Serapis, el monstruo egipcio de tres cobezas *(tricipitium)* —un perro, a la izquerda; un león, en el centro, y un lobo, a la derecha—, enlazados por la serpiente, que encarnan no sólo las tres edades, sino las experiencias y esperanzas que el hombre deriva de ellas. Pero la imagen trifronte guarda también —para los poetas y metafísicos de la Edad Media en adelante— el significado alegórico de la conducta múltiple del hombre que para superar sus fracasos y buscar nuevas venturas recorre el sempiterno ciclo crónico que forman el inútil arrepentimiento, el sufrimiento presente y las ilusorias esperanzas. De suerte que puede decirse que el emblema de la prudencia guarda un significado sutil, pero radicalmente distinto que depende en gran parte del punto de vista; como si a las tres cabezas de la mitad antropomórfica de la alegoría de Tiziano les fuera dado mirar su propia alegoría, colocándose una tras otra en el centro de la escena, a fin de que cada cual exprese la enseñanza que extrae de la muda contempación de Serapis; esto es, para el joven descontento la ventura se halla en un pasado mañana, tras un mañana de necesario sufrimiento y rigor, como quiere la teodicea; el hombre maduro se limita a la máxima de la prudencia, no deseando otra cosa que poder conducirse en el futuro como se ha conducido hasta entonces; mas es el anciano el que, girando sus cabezas, viene a concluir que las ilusiones son vanas, y que todo lo más que puede esperar el hombre es un mañana tan desgraciado como un ayer.

Cuando termina el primer acto el espectador, al que se le han dado pruebas concluyentes de la ingratitud e hipocresía de Goneril, ya sabe poco más o menos a qué atenerse respecto a las hermanas mayores, y confía, para el desenlace, en aquella tercera hermana, humilde, sincera y cariñosa, tan sumariamente exonerada y execrada, pero a la que (el espectador lo sabe por la vía del cuento latente), en definitiva, pertenece el futuro.

El Acto segundo casi concluye con la misma escena de ingratitud por parte de Regan, escena que para el espectador es como una corroboración en cierto modo innecesaria, porque ya había inferido cuál

había de ser esa actitud. La utilidad de esa escena no es tanto la demostración palmaria del carácter de Regan como la recurrencia al cuento y al drama implícito en él, que el espectador no debe olvidar trayendo así a colación el espíritu ausente de Cordelia, que no, por desaparecer de la escena en ese acto y en el siguiente, debe dejar de considerarse como la protagonista clave del desenlace.

Como todos sabemos, el Acto tercero se halla casi todo él dominado por las escenas de la tormenta, el cegamiento y las reflexiones sobre la estupidez humana de todos los presentes.

☆

Hasta ese momento se puede decir que ha cobrado más virulencia el drama Gloucester que el drama Lear; al fin y al cabo en éste todo lo luctuoso se reduce a la decepción del padre con las hijas mayores (porque sólo le permiten un seguimiento de 25 caballeros) y el alejamiento de Cordelia para casarse con France. Entre los Gloucester las cosas van peor; el mayor ha tenido que escapar para evitar las iras del padre o las puñaladas del bastardo. Con los Gloucester vuelve a encontrarse el espectador con un drama sobre el que tiene mucho oído y, esta vez, no por la vía del cuento popular, sino por la vía de la historia, y, sobre todo, de la historia sagrada, el Antiguo Testamento. Desde el principio el drama Edgar-Edmund resuena a Caín y Abel y, mejor aún, a Esaú y Jacob. La lucha de Edmund es la lucha por la primogenitura, en su sentido craso: el artificio que el segundón debe arbitrar para usurpar al mayor la bendición paterna que —como todo el mundo sabe— «ya no prescribe». Y para mayor paralelismo está la ceguera de Gloucester —no a manos de Edmund, para poderse aprovechar de ella por el engaño—, que en adelante será incapaz de reconocer a Edgar por la voz, de la misma manera que Isaac, ciego, a pesar de reconocer la voz de Jacob, le reconoce como hijo al contacto de sus manos velludas; por lo que cuando vuelve Esaú a exigir la misma bendición y el padre se la niega, tras reprocharle que sólo tenga una, «aborreció Esaú a Jacob por la bendición con que le había otorgado, y dijo en su corazón: Llegarán los días de luto de mi padre y yo mataré a Jacob, mi hermano.» Que será, a la postre, lo que ocurre en «Lear».

Pero una vez más el caso se presta a las mayores ambigüedades; por una parte, Edgar personifica el deseo de justicia y revancha, asistido por la razón de su nacimiento, el mismo que inspira al lector de la Biblia todas las triquiñuelas y rapacerías de Jacob. Por otra parte, el apetito del activo, agraciado e inquieto Edmund (parecido en todo

eso a Jacob), no puede estar más justificado frente a la indolencia, protegida por la legalidad de su nacimiento, de ese descuidado e indiferente Edgar. Shakespeare se cuida muy bien en la primera escena de la obra de poner de manifiesto las circunstancias que la ley ha previsto; coincide en todo con ellas:

> «Cuando un hombre tuviere dos mujeres, la una amada y la otra aborrecida, y la amada y la aborrecida le parieren hijos, y el hijo primogénito fuere de la aborrecida;
>
> Será que, el día que hiciere heredar a sus hijos lo que tuviere, no podrá dar el derecho de primogenitura a los hijos de la amada en preferencia al hijo de la aborrecida, que es el primogénito;
>
> Mas al hijo de la aborrecida reconocerá por primogénito para dos tantos de todo lo que se hallare que tiene: porque aquél es el principio de su fuerza, el derecho de la primogenitura es suyo.» (Deuteronomio, XXI, 15-17.)

Es de notar que Moisés no establece ninguna ley para el caso de que el hijo primogénito sea de la mujer amada porque, teniendo todas las circunstancias a su favor, la resolución parece obvia. La ley anterior establece la prioridad en la pugna entre el cariño y la anticipación en el tiempo, prevaleciendo esta última, lo que a nuestros ojos y a los de Shakespeare y sus contemporáneos parece una monstruosidad. Es preciso señalar que la ley —así enunciada— no prefigura una mayor legalidad en una mujer que en otra, lo que sin duda hace todavía más extraña una ley tan contraria a los impulsos del afecto. Parece que sobre su carácter e intención habría mucho que discutir, pero a mí no se me alcanza una razón más fuerte que la de dejar sentada de una vez para siempre una ley de prelación objetiva —independiente de las fluctuaciones del afecto del hombre—, mediante la cual queda definida la primogenitura sin la menor ambigüedad (dado que con dos mujeres distintas no se dará el caso de los mellizos) y de forma casi automática. Esto supone que el primer hijo que tiene un hombre le compromete; tanto como queda él comprometido. Allá él si luego quiere tener otros hijos nacidos del placer o del cariño; ya sabe lo que les puede ofrecer o, más bien, lo que no les puede ofrecer. Circunstancias que, como es fácil adivinar, por fuerza han de ser el origen de tantos resentimientos del segundón hacia el padre (tanto más si es conocedor del origen placentero de su engendramiento), quien, ante sus ojos, no es sólo responsable de su desvalida condición por progenitor como por ser la personificación más directa de una ley monstruosa que al ser por él (el padre) acatada, es por él refrendada. De forma que su padre, a poco que se lo proponga, adquirirá ante el segun-

dón la triple y poco agradable condición de: violador de su madre, origen de su pobreza y bastardía y legislador enemigo de sus intereses.

En la primera escena del acto primero, Gloucester confiesa a Kent, de forma bastante ruda, el cariño que todavía le inspira la madre de Edmund (... *was his mother fair: there was good sport at his making*...). En cuanto al hijo mayor *(by order of law)*, dice explícitamente que no le es más querido que Edmund, cosa que confirma Edgar en su famoso soliloquio de la escena II dicho en verso —como lo quiere todo parlamento de una cierta altura o nobleza, en Shakespeare—, donde el bastardo invoca a la Naturaleza para contraponerla a la «peste de las costumbres» y la «escrupulosidad de las naciones». Y a partir del momento, en ese mismo parlamento, en que invocan a los dioses a que vengan en ayuda de todos los bastardos *(Now, gods, stand up for bastards!)* con ese grito que parece una soflama, la figura de Edmund, además de hijo descontento e intrigante, enemigo de su hermano, se perfila también como la del revolucionario que se enfrenta con un orden injusto, que cuenta con una ley monstruosa y contraria a las de la naturaleza, impuesta y conservada por las costumbres y las naciones.

De esta suerte, y sin entrar en un análisis más detallado (se recordará, tal vez, la teoría nominalista de Stephen Dedalus y la correlación de los nombres de los personajes con su propio drama familiar), cabe decir que Cordelia y Edgar juegan un papel parecido, tanto en escena como entre bastidores, en el sentido de que es en sus manos donde está depositado el futuro: la primera, como encarnación emblemática del tercer reino (dejando aparte por ahora su correlación metafísica medieval en las ilusiones perdidas) que adviene al mundo como resultado definitivo de la prueba; el segundo, hablando claro y pronto, como ángel de la venganza y portavoz de la revolución. Y ahora se preguntará: «¿Es que tal parentesco en el símbolo es obstáculo para el enlace entre los dos argumentos que hubiera logrado —a mi entender— la tragedia?»

☆

Veamos: al espectador no se le oculta que la intención —bastante expresa— de Lear al someter a sus tres hijas a la prueba es conceder el galardón del premio a Cordelia. Con ello obtendría un doble resultado: vivir con su hija más querida y disfrutar, en comandita, la mejor parte del reino. Y como corolario, evitar por el momento que

Cordelia contraiga matrimonio. Se notará que lo que Burgundy y France esperan no es una «elección», sino tan sólo una «respuesta» a sus demandas amorosas que —Lear intuye— no son demasiado correspondidas por Cordelia como el drama se cuidará de demostrar. En todo ello aletea —y más adelante se confirma en sus discursos, ya demente, con imprecaciones más cargadas de sentido— una cierta pasión incestuosa e incontenible para su hija menor.

... Tremble, thou Wretch
That hast within the undivulged crimes
Un-whipp'd of justice; hide thee, thou bloody hand;
Thou perjurid, and thou simulor of virtue
That art incestuous ...

Todos esos «crímenes ignorados», «mano sangrienta», «perjuro», «simulador de la virtud» y —por fin— «incestuoso», ¿a quién, sino a sí mismo van dirigidos?

Es quizá el subterfugio final —el deseo de evitar el matrimonio de Cordelia— lo que le induce a dividir el reino, al objeto de cargar sobre los juveniles hombros de su hija predilecta la doble tarea de administrar su tercio y cuidar la salud de su anciano padre, cosas ambas lo bastante engorrosas como para no dejar tiempo libre para aventuras amorosas. Lo que enfurece a Lear no es la respuesta de Cordelia en comparación con la de sus hermanas. No le dice que le ama menos que ellas; le ama, lo que le debe amar; le honra, lo que le debe honrar. Lo que sin duda saca de quicio al viejo es su rotunda afirmación (no por supuesta menos temida) de que el día que se case su marido se llevará, cuando menos, la mitad de su amor y la mitad de sus deberes. «¿Así piensa tu corazón?», repliza el viejo, mucho más cerca de un amante despechado que de un padre necesitado de ayuda. Tan despechado, que a continuación hace con Cordelia lo único que un padre, por poco cariño que tenga a una hija, nunca se permitirá hacer: la ofrece. Y aquí la somete a la segunda prueba, casi simétrica a la primera, y tan resonante como ella para los oídos acostumbrados a las narraciones populares: a esta hija le doy esto, a ésta esto otro, a ésta tercera nada la doy, ¿quién quiere casarse con la hija sin dote? En los cuentos es el hijo del otro rey, aquí France, con un disfraz rural. Y Cordelia lo acata; pero ni una palabra de agradecimiento al joven France; no conoce el teatro criatura que, a la hora de aceptar su matrimonio, sea más lacónica que Cordelia. Sus únicas palabras de agradecimiento son hacia Burgundy por haberla rechazado; y las mismas habría dirigido a France de haber hecho

lo mismo. No, no es ciertamente enamorada como se casa Cordelia, no va a entregar a France ni aquella mitad de su amor, ni la cuarta ni la décima parte de él. Y Lear lo sabe, y con ello se desquita, único consuelo en su condición de amante frente a las desdichas que le asolan en su condición de padre. Quizá todo su extravío no es más que el estrago senil de un lance amoroso e inconfesable *(A tardiness in nature ...)*, de una pasión que tiene que buscar y hacer saber mil causas baladíes porque la verdadera razón ni puede ser dicha ni puede ser comprendida (*... indivulged crimes ... close pent-up guilts ...*). De forma que su curación —casi milagrosa de tan radical que es— llega cuando en la última escena del Acto IV, en el emocionante encuentro entre Lear y Cordelia al reprocharle el rey que no es amado confesando que —en contraste con sus hermanas— tiene sobrados motivos para ello, recibe por toda respuesta las más bellas y simples palabras de toda la obra:

«*No cause, no cause*».

Con lo que despierta a la razón. Y cuando, tras la jornada perdida para la causa de Cordelia (a todo esto no aparece France por ninguna parte), entran cautivos padre e hija, ¿quién puede quedarse tranquilo con la infantil alegría que embarga a Lear al saber que el resto de su vida va a transcurrir encerrado con su hija en una celda? ¿Qué no le promete?

Vamos, vamos a la prisión;
solos como dos pájaros cantaremos en la jaula

La comprensión de muchos sentimientos inferidos e insinuados más que dichos (tan frecuentes en Shakespeare, y particularmente intensos en sus dos obras más misteriosas, *Hamlet* y *King Lear)* sólo puede ser cabal si se tiene siempre presente la cuidadosa imperfección con que modeló siempre a sus personajes. Sólo en sus comedias, y en las comedias más comediantes, se permitió la licencia de presentar personajes perfectos o cuasi-perfectos. En el romanticismo, con su idolatría a la categoría de totalidad en la persona humana, se equivocó —casi definitivamente— la naturaleza de muchos personajes por la afición a encapsularlos dentro del modelo. A Cordelia se le buscó, para redondear el modelo de la hija fiel, constante y sincera, ciertas virtudes de la mujer que sólo salen a flor de piel cuando son amantes. La capacidad de amor es, naturalmente, la primera de ellas y de las más preciadas. Charles Lamb se atrevía a decir: *It is not enough that*

Cordelia is a daugther, she must shine as a lover too. La verdad es que en el drama como amante no brilla; ni debe brillar, añado yo: como dijo aquel examinando de física cuando le preguntaron qué pasaría si el agua al congelarse disminuyera de volumen en lugar de aumentar: «Sería horrible.» En este caso no sería tan horrible como trágico. Un hombre agudo de la segunda mitad del siglo XVIII, y probablemente con menos ideas fijas y preconcebidas, Joseph Warton, señalaba a *Lear, Hamlet, Macbeth* y *Julio César* como ejemplo de grandes tragedias que no reposaban sobre temas amorosos, para perjuicio y detrimento de la doctrina de Boileau.

Pero es el caso que determinadas criaturas particularmente amables, como Cordelia u Ofelia, que por muchas razones no logran cumplir, ni de lejos, el destino amoroso al que parecían tan propincuas gracias a una naturaleza pródiga, se han visto ante la historia ampliamente rehabilitadas y recompensadas por el culto que han llegado a merecer. Un culto extraño que las adora por lo que no han hecho, el amor; en cierto modo es un *khan,* esa clase de culto hacia la criatura enigmática, de forma atrayente y desconocida sustancia, que mantiene vivas las esperanzas que despierta por lo mismo que no las realiza nunca. Se trata —al decir de Mircea Eliade— de cultos proféticos y milenarios que proclaman, a través de la aniquilación del mundo, la inminencia de una era fabulosa de abundancia y bienaventuranza. Como siempre, la religación al pasado mañana, a través de un mañana siniestro.

El respeto al texto de Shakespeare —a veces mucho menos fuerte que el respeto a la imagen futurible de una heroína emancipada de él— ha de aborrecer cualquier conjetura sobre los posibles romances de Cordelia. Su casi blanco matrimonio con France —en su vuelta a escena en el Acto IV no hace la menor referencia a él, cosa impensable si además del capitán de su causa fuera el dueño de su corazón— cumple tan bien su papel para los fines de Lear como para el objetivo que persigue el dramaturgo. Lo que ambos buscan —cada cual por sus razones— es que no caiga en amores; el uno, porque no soportaría los celos; el otro, porque el drama se convertiría en una tragedia. Y que en las fechas de la batalla existe entre los cónyuges un cierto despego parece inferirse de la ausencia de France. ¿Por qué después de la batalla y tras la victoria de Edmund son aprehendidos Lear y Cordelia y no France? Se ve que el hombre no estaba demasiado metido en el asunto del que buscó la salida —la vuelta a Francia, sin duda—, sin que el espectador sepa nada de sus posibles remordimientos por perder a su esposa y dejarla cautiva de su enemigo. De toda esa enmarañada cadena de sucesos parece deducirse que el drama originado por la aprensión irresponsable de un padre sólo tiene sus raíces en

la naturaleza —la naturaleza de su hija que al entrar en edad casadera servirá las leyes de su amor para contravenir las ocultas e incestuosas de el de su padre, pero no en la conducta inocente e intachable de la persona donde anidan todos los peligros, pero donde no llegan a tomar cuerpo las pasiones. Y el comentario final —la absolución que, como colofón, devuelve al viejo a la salud de su efímera demencia— con que la hija reestablece la confianza en el padre, envenenado por sus propias recriminaciones, no sólo tiene un punto de sarcasmo hacia aquella imprecedente conducta, para la que ni aun entonces se puede encontrar justificación, sino que es posible interpretarla como un comentario marginal —lleno de bondad, pero también de amargura— sobre los móviles que han provocado todo el drama y para el que ella ve

«*No cause, no cause*».

Pues de haber habido causa habría habido tragedia. La causa podría haber sido —repito— un matrimonio de amor de Cordelia; quizá la única. Tal es el poder que ejerce esa mujer sobre su padre, que es capaz, con su presencia y unas pocas frases, de sacarle de entre las mallas de la locura, a las que vuelve solícito en cuanto demuestra —de la manera más lúcida y científica, colocando un espejo en su boca para ver si se empaña con el aliento— que ya sólo es cadáver. Y parece revelador que el primer comentario ante su muerte de uno de los presentes —el fiel Kent— no es otro que el anuncio de la arribada del segundo tiempo de toda escatología pluscuamfutura:

KENT: *Is this the promis'd end?*

Que Astrana Marín, con cierta liberalidad, pero no sin razón, traduce por:

¿Es este el fin del mundo?

La aparición de una causa eficiente hubiera dado lugar a la tragedia; inversamente, la tragedia hubiera sido el resultado catastrófico de una única causa eficiente. Y el posible lance amoroso entre Cordelia y Edgar —los dos cabos sueltos que Shakespeare se cuidó tan celosamente de no atar—, al arrastrar consigo la cólera tras los celos irreprimidos del padre, hubiera dado lugar a una parecida cadena de sucesos, con resultados también catastróficos, a la que no habría que buscar otra explicación. La tragedia se explica por sí misma, y en sí misma se cierra, porque su origen causal es necesario y suficiente, como

toda condición lógica de fundamento. Si la tragedia tiene una causa no hay que buscarle otra, ni la explicación —o máxima moral derivada de su acontecer— puede ser ajena a ella. Si, por el contrario, el drama no tiene causa, o una causa fútil —que para el caso es igual— es síntoma de que la explicación o la moraleja —de haberla— hay que buscarla en otra parte. No se me alcanza otra explicación de por qué Shakespeare, teniendo tan cerca y tan a la vista su más compleja y heterogénea tragedia, la dejó limitada a un drama inmotivado.

Por dejar abierto su sentido; para que la tragedia no aplastase al emblema; para que brillase, con toda su cruel claridad, el drama de la estupidez humana, más genérico, más extenso, más gratuito, pero de resultados tan catastróficos como ella, que la tragedia de las pasiones. La estupidez crea la estupidez; pero así como la pasión es clarividente, tanto respecto a los móviles que la empujan como a los fines que persigue —y acostumbra a aceptar con valentía el destino trágico que su obediencia le depara— la estupidez es ciega y cobarde y llegado el momento en que se enquista con la Fortuna —así nos lo dice el soliloquio que le dirige Edmund— busca en el cielo la explicación y el remedio de sus males. Un cielo al que —la timidez de siempre o la comprensión que en el siglo XVII era posible esperar sin rozar los límites de la herejía— Shakespeare se refiere con tacto en cuanto objeto de la astrología. La estupidez de un drama —de sangrientos resultados— que no tiene excusa porque no tiene causa; de un hombre que no vacila en provocar toda una cadena de desdichas sin que la persona responsable le haya dado el menor motivo para ello; pero sobre todo —y de esa estupidez básica derivan todas las demás— la estupidez del hombre que sigue confiando en el futuro; que cuando quiere ser más clarividente se prepara para un mañana de sacrificios y castigos, con la esperanza de arribar a un pasado mañana de abundancia y bienestar; que a eso le llama prudencia; que cree, como Edmund, que el hombre que encarna la justicia y sigue los impulsos de la naturaleza puede acabar un día con el orden estable e injusto mantenido por «la peste de las costumbres y la escrupulosidad de las naciones»; la estupidez de los hombres que siguen creyendo esas fábulas porque tan propio de fábula es el orden estable, duradero y venturoso que consigue el tercer hijo del rey, como el príncipe amable que se casa con Cenicienta, como el paraíso que canta el revolucionario y cuya visión anima a sus seguidores en la lucha contra el tirano. «Creedme, no hay tal tercer reino, ni del padre, ni del hijo, ni del espíritu santo; no hay más que este mundo; no busquéis nada en el cielo ni en las estrellas, allí no hay nada», dice Shakespeare. Y añade: «Ved cómo al Jacob inglés no le sirven de nada sus tretas para conseguir un poder que seguirá

siempre en las mismas manos; ved cómo muere a manos de su hermano, el hijo legítimo y primogénito, el representante del orden y la legalidad. Ved cómo el final de Cenicienta es filfa: en verdad ni le fue dado a conocer el amor ni llegó a casar —sólo fue en apariencia— con un príncipe: murió a manos de un verdugo del ejército.»

JUAN BENET
VELÁZQUEZ, 47
MADRID

CINCO POEMAS

POR

PEDRO GIMFERRER

EL CUERNO DE CAZA

Para quién pide el viento de esta tarde clemencia
En los arcos de otoño qué susurra el zorzal
Con sirenas de buques a lo lejos la ausencia
Oh capillas nevadas de la noche y el mal
Cetrería de oros y de bruma imperial
bella presa halconeros un amante desnudo
presa de luz de viento de espacio de bahías
todo su cuerpo en llamas un puñal un escudo
lebrel en los pantanos qué luz de cacerías
Para mí solo amor por mi sólo vivías

No es hablaros de oídas de cuchillos y sedas
ni proyectar historias en los cuartos oscuros
Cuando todo se ha ido sólo tú amor me quedas
No quiero hablar entonces de estanques o arboledas
sólo el amor nos hace más solemnes más puros
En la noche de otoño no me valen conjuros

En la glacial tiniebla de las calles la luna
lleva guantes de plata muerta y fosforescente
Al acecho en la esquina ninguna voz ninguna
me llamará mi amor dulce cuerpo presente
Como si hubiera vuelto la niñez de repente
oh borrosas imágenes cristal esmerilado
densa penumbra densa silencio en los pasillos
de puntillas andamos el viento en los visillos
las ventanas el agua aquel cuarto cerrado
A oscuras muy despacio no sé quién me ha besado

Qué me han dado que todo resplandece y se esfuma
Qué diluye los rostros en su luz misteriosa
Los armarios se abren del libro cae una rosa

Rueda en la playa un aro al jardín de la espuma
Sí recuerdo mi vida. Que el amor la consuma
Estos focos que ciegos en la noche no cesan
de recorrer palacios y ciegas galerías
del país del amor encendidos regresan
cuando unos labios a otros labios temblando besan
cuando tú amor a mi lado palidecías

Y la muerte de blanco soltará sus jaurías.

HOMENAJE A EDGAR ALLAN POE

Topando desvalidos en la llama los ciegos halcones
En la ciudad las nieblas el estío que mata a los venados
oh pobre corazón oh pobre corazón hierro y jazmines polvo
vidrios acribillados a balazos fotografías rasgadas estuches vacíos una
[mujer desnuda
con suavidad las lentas cortinas del crepúsculo los presagios
A esta hora mis ojos se quedaban vacíos pensando en el bosque
Cielo tenso maroma tendida del que soy al que fui a pulso solamente
[a pulso solamente y muero casi
nadie llora en la infancia nadie llora por mí una garza pliega sus
[alas heridas y muere en el dorado esplendor de las marismas
Príncipe azul calesas el mar en los hangares
La muerte como un revólver y unos guantes sobre la mesa
Este rostro es mi rostro

1960

Súbito, en las oscuras balaustradas, un rostro,
una azucena tronchada frente al poniente de cristal,
un martín pescador abatido en el hueco de la escalera,
unas manos que tiemblan como la noche helada.
De puntillas volviendo en la noche, de puntillas, amor de quince años.
Pasan automóviles negros como un susurro de sedas
en la cálida noche de los mambos, violeta encendida, sacrificio
a la penumbra azul de las pistas de baile!
Con un punzón en el pecho, con un punzón en los labios, con una
[rosa en las manos,
Paul Anka canta como la lluvia en el oscuro setiembre.
La estación de la bruma y de las destrucciones

abate galerías de cristal, dones del agua y de la noche, sirenas como
Como un frufrú de faldas, oh mi dulce damita. [cálices de espuma.
Todavía mi abuelo leerá *Rojo y negro* al final del pasillo, viendo gotear
[el jardín sombrío tras los cristales empañados.
Esta voz es la suya. Qué humedad, qué silencio.
Alguien me da la mano y es el balcón, el grito de los vencejos, los
[tranvías dorados en el denso crepúsculo,
el fantasma de Robert Taylor como la muerte en los cines,
los pómulos de las chicas del Instituto y sus carteras bajo el brazo
[y sus sonrisas, diríase que todas tienen los ojos azules.

HOMENAJE A ROBERT LOUIS STEVENSON

Vieja casaca azul de botones dorados
Con un ojo de vidrio me miraba el corsario
Los fuegos de San Telmo en la noche polar
Pon pancartas azules *Isla Tortuga en venta*
No llegarán más naves a Puerto Providencia
Me falla el corazón y no puedo soñar

Arriad las banderolas del buque desguazado
A la pantera herida matadla a culatazos
Se desmaya en mis ojos un lento bergantín
Luz distantes bahías enterrados tesoros
mi destino en las olas mi sangre en los escollos
Qué batallas campales No no quiero morir

El cuadrante solar divide el planisferio
El mediodía azul puntúa el firmamento
Todo esto no sirve más que para llorar
Los escualos de nieve en su imperial silencio
han llegado a las puertas tenebrosas del reino
y el chambelán mayor les ha abierto el portal

La sangre los reclama oh verdugos sonánmbulos
Bajo gasas azules en luz encapuchados
Si la muñeca llora clavadle un alfiler
Aquí está el corazón lo he marcado en el mapa
Os doy mi vida a cambio de un pendiente de plata
Es hermosa la isla cuando va a atardecer

HOMENAJE A JUAN SEBASTIAN BACH

En el bosque dan caza a Jesús y a los alces
Con oscuros y dulces diamantes con lirios en la boca
El silencio los pasos del otoño en las aldeas
El cielo como un nombre que se pronuncia en voz baja
Jesús Jesús los rifles sonando en primavera
El vientre de una niña desnuda sobre el mar pétalo y nube
El vientre de una niña rasgado por mastines
oh Dios mío

Enero - febrero 1968

PEDRO GIMFERRER
Sanjuanistas, 16
BARCELONA-6

EN TORNO A UN CUENTO OLVIDADO DE LEOPOLDO ALAS

POR

SERGIO BESER

El 15 de febrero de 1880, Leopoldo Alas inicia, con unas *Cartas al lector,* la primera etapa de su colaboración en el periódico barcelonés republicano *La Publicidad,* etapa que concluye el 9 de marzo de 1883, con un *Palique* contra un aficionado a la crítica llamado Figueroa. El 26 de mayo de 1888 Clarín reanudaría su colaboración con una sección bajo el título de *Revista mínima,* que seguiría hasta su muerte. En la primera época, Clarín publicó, al lado de artículos críticos, satíricos o informativos de la vida cultural madrileña, la mayoría de ellos bajo los títulos generales de *Cartas al lector, Palique* o *Madrileñas,* una serie de relatos: *De la comisión* (2, 3 y 16 de julio de 1880), *Doctor Pertinax* (8 y 29 de julio de 1880), *Novela realista* (15 de septiembre de 1880), *Kant, perro viejo* (2 de diciembre de 1880 y 2 de enero de 1881), *La mosca sabia* (6 de julio de 1881, aparecido en *El Imparcial* el 1 y 8 de marzo de 1881) y *El diablo en Semana Santa* (13 de agosto de 1881, publicado ya en *La Unión* el 24 y 27 de marzo de 1880). Todos ellos, a excepción de *Novela realista* y *Kant, perro viejo,* fueron recogidos por el propio Leopoldo Alas en su primer libro, *Solos de Clarín. Novela realista* lo publicaría de nuevo en el almanaque de *El Corbayón* del año 1892, y la Editorial Renacimiento lo incluiría en *Doctor Sutilis* (1916), tercer volumen de un intento de *Obras completas. Kant, perro viejo,* pese a su innegable interés, quedaría olvidado en las grandes páginas del periódico barcelonés. Al final de la segunda parte del relato, Clarín promete una continuación que no aparece en la colección de *La Publicidad* que he consultado (1). ¿Acaso Leopoldo Alas no terminó el relato y éste podría ser uno de los motivos para el posterior olvido por parte del autor, o tal vez fue publicado en alguno de los números que faltan en la colección consultada? Esto último me parece poco probable, ya que los volúmenes del año 1881 sólo carecen de siete ejemplares, y el número desaparecido más próximo al de la publica-

(1) Archivo Histórico Municipal de Barcelona. Conocemos otros relatos de CLARÍN inacabados: «El filósofo y la vengadora», publicado en *La Ilustración Ibérica,* en 1892, y recogido en *Doctor Sutilis;* y «Feminismo», aparecido en *El Imparcial* el 25 de octubre de 1897, recogido también en *Doctor Sutilis.*

ción de la segunda parte del cuento corresponde al 9 de abril; se hace raro pensar que tardase más de tres meses en publicar la continuación del relato.

Se trata, pues, de un cuento publicado, y seguramente escrito, en una época que ofrece particular interés para el estudio de la personalidad humana y literaria de Leopoldo Alas. Es el momento en que el crítico rebelde —cuenta ya veintiocho años— está alcanzando la madurez y se halla a punto de publicar su primera obra literaria, la colección de artículos y cuentos *Solos de Clarín;* su fama ha traspasado los límites de los periódicos de tipo político-radical y ha entrado a colaborar en las grandes publicaciones liberales —*El Imparcial, La Publicidad, La Ilustración Española y Americana*—. Hacia esta época se produce además un cambio decisivo en las concepciones estético-literarias de Clarín, al entrar en contacto con el naturalismo francés, cambio que señala la culminación de un creciente interés por la novela; exponente y resultado de él serán sus artículos *Del estilo en la novela* (*Artes y Letras,* 1882) y *Del naturalismo* (*La Diana,* 1882) (2), posiblemente los dos trabajos de teoría narrativa de mayor altura crítica escritos en nuestro siglo XIX, y, cómo no, la misma *Regenta.* Otro aspecto importante, que no hay que olvidar al fijarnos en el Clarín de estos años, es su estado de ánimo, dominado por una especie de desencanto vital, muy difícil de precisar. En ninguno de los trabajos biográficos dedicados a Clarín se ha estudiado este punto, que será decisivo en la creación de *La Regenta,* y al que posiblemente habría que referir el resentimiento de que Brent habla en su libro *Leopoldo Ales and «La Regenta».* Ese estado de ánimo debía provenir de una tendencia innata, de su inserción dentro de una minoría aislada del país, y de su actitud ante la mujer; todo ello origina en él un sentimiento de impotencia y soledad, agravado por un exagerado sentido de responsabilidad social y por una concepción ética del mundo que podríamos calificar de cátara, tal como Jiménez Lozano aplicaba este término (3) a los hombres de la Institución Libre y de los círculos republicanos y demócratas: valoración exclusivamente ética de la realidad; negación de un término medio entre Bien y Mal; conciencia de que la posibilidad de perfección pertenece a una minoría, para la cual esa perfección es un deber y no un privilegio. Ejemplo de esta obsesión, llevada casi al límite del absurdo, podríamos señalarlo en el cuento *Avecilla,* donde los personajes son perseguidos y atormentados por la conciencia de una culpabilidad inmotivada. Carecemos de datos para

(2) Recojo estos dos escritos en un libro de próxima aparición: *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española.*

(3) En *La subyugante tentación del catarismo,* «Destino» (Barcelona), 20-V-1967.

un comprehensivo examen de la problemática de este estado anímico, excepto alguna que otra afirmación de Leopoldo Alas, contenida en cartas o fragmentos de cartas publicadas por compañeros suyos de aquellos años, y los reflejos que encontramos en sus escritos, principalmente en los de creación. Aterra pensar, pese a la gran cantidad de estudios que se le han dedicado, lo poco y mal que conocemos a escritor de tan gran importancia dentro del contexto de nuestra cultura; claro es que siempre queda el pobre consuelo de considerar que, en general, ocurre lo mismo con gran parte de la literatura española. Una serie de preguntas sin respuesta nos asaltan al intentar estudiar estos años de formación de Leopoldo Alas: ¿Cómo reaccionó Clarín al no serle concedida la cátedra de la Universidad de Salamanca? ¿Tuvo un desengaño amoroso en su juventud, como parecen indicar algunos compañeros suyos, o el feroz antifeminismo que encontramos en los relatos anteriores a *La Regenta* proviene de un sentimiento de frustración provocado por la diferencia entre su físico y su talla intelectual? ¿Hasta qué punto el fracaso político de la intelectualidad radical, durante el período de 1868-1873, influyó su pensamiento y su actitud ante la sociedad española? ¿Era su crítica a la posición de la minoría radical frente a las masas, que encontramos en varios de sus primeros artículos y en la conferencia dedicada a Alcalá Galiano (1885), resultado de una revisión del papel histórico desempeñado por esas minorías? Nos son necesarias las respuestas a estas y otras muchas preguntas para llegar a un conocimiento crítico del período de formación de Leopoldo Alas. Por desconocer las soluciones a todos esos problemas que presenta la personalidad y obra de Clarín, hay que enfrentarse a sus escritos teniendo siempre presente que estamos rodeados de vacíos que nos impiden llegar a conclusiones seguras, pues, por tratarse de un autor agitado por agudas contradicciones y profundamente comprometido con la realidad histórica en que vivió, no cabe limitar el estudio de su producción a la obra misma. Si lo hacemos no podremos ir más allá del examen de aspectos de técnica literaria y valoración estética, importantes, en algunos casos decisivos, pero siempre parciales. El no haber tenido en cuenta esto ha llevado a algunos de sus últimos críticos —pienso en ciertos autores anglosajones— a desenfoques e interpretaciones equivocadas. No aislar la obra, buscar sus conexiones, sus relaciones, constantes y regulares, con la historia personal del autor, viendo a esa historia personal como un devenir, resultado de su implicación en un proceso colectivo frente al que actúa con una personal originalidad, tiene que ser la primera exigencia para entrar en el estudio de los escritos de Clarín. De una manera superficial y rápida intento aquí destacar las relaciones de este fragmento de cuento con

los escritos de Clarín de la misma época, y señalar ciertas constantes de esos escritos que reaparecen en *La Regenta.*

El estudio del período formativo de un escritor encierra —como ha mostrado J. F. Montesinos en su breve y magistral artículo *Galdós en busca de la novela (Insula,* núm. 202, 1963)— una importancia decisiva para alcanzar un conocimiento pleno de su obra posterior; en esos años formativos resulta más fácil descubrir las características personales e íntimas del escritor, su relación con la sociedad en que vive, las corrientes literarias en que se halla inmerso y las contradicciones que toda esa complejidad, individual y socio-cultural, origina en él. El análisis de ese período formativo nos da una base de partida a la que referir, como superación o evolución, su obra posterior. Si queremos examinar especialmente las contradicciones de las cuales resulta esa obra literaria, habrá que acudir siempre a esta primera época. En el caso de Leopoldo Alas el estudio de su labor crítica y creativa, durante los años que preceden a la publicación de su gran novela, ofrece un interés especial, pues el conocimiento de esos escritos nos permite hablar de lo que podríamos llamar el *estado latente* de *La Regenta,* del cual sería el máximo exponente el relato *El diablo en Semana Santa.*

Este *estado latente* hay que referirlo a tres apartados distintos: preocupación por temas y asuntos narrativos que reaparecen en *La Regenta;* una casi obsesión en ideas y actitudes que serán base de la concepción de la vida, presente en la novela, y, por último, características de estilo y tratamiento de la materia narrativa que llevará a su máximo desarrollo en aquella obra. A este apartado deberíamos añadir los comentarios teóricos sobre novela que aparecen en sus artículos críticos, respecto de los cuales su gran relato es una especie de ejemplario. Podría argüirse que en la mayoría de escritores encontramos parecido fenómeno; pero creo que en muy pocos aparece con la claridad e insistencia con que se presenta en nuestro autor. El estudio de este *estado latente,* hecho mediante el examen comparativo con *La Regenta,* pone en evidencia aspectos formales y de contenido que pudieran fácilmente quedar enmascarados en un intento de estudiar *La Regenta* a partir del texto mismo, y, a la vez, nos muestra a la novela como la respuesta de Clarín a su circunstancia histórica y personal. La cerrada relación entre ella y esos textos nos indica que *La Regenta* vivía ya en el interior de Clarín antes de que la escribiera; de ahí que confesase a José Yxart (4): «*La Regenta,* que al parecer me

---

(4) *Siete cartas de Leopoldo Alas a José Yxart,* «Archivum» (Oviedo), 1960, carta del 28-X-1887.

llevó tanto tiempo, la escribí como pocos habrán escrito por lo tocante a celeridad; lo que hay es que (palabra ilegible) muy poco tiempo a la *materialidad de escribir.*» Sólo a través del examen de este *estado latente* nos daremos cuenta perfecta de cuanto hay de personal en *La Regenta,* de tal forma que, con mayor motivo que Flaubert, pudo haber afirmado: «La Regenta soy yo»; pero referido no sólo al personaje central, sino a toda la novela.

Kant, perro viejo, hay que situarlo entre un grupo de relatos perfectamente delimitado, publicados en los primeros años de su actividad literaria, a los cuales podríamos calificar vagamente de cuentos humorísticos sobre intelectuales; los más representativos son *La mosca sabia, Doctor Pertinax, Doctor Angélicus, Zurita* y *Doctor Sutilis.* Por otra parte, coincide con otros relatos —*Adiós, Cordera, El Quin, La trampa, El gallo de Sócrates*—, en los que el personaje o núcleo narrativo es un animal; con los dos últimos coincide además en que el animal, digno discípulo de los Cipión y Berganza cervantinos, habla y habla inteligentemente. Mientras los tres primeros del último grupo tienen como común denominador el sentimiento de ternura, en los otros dos, lo mismo que en *Kant, perro viejo* el tono dominante es un peculiar y amargo humor satírico-intelectual. Este relato inacabado se halla, por tanto, relacionado por partida doble con *La mosca sabia,* pero estas relaciones, como veremos, son aún más profundas, pues entre ellos hay una serie de coincidencias temáticas y significativas. El primer grupo de relatos fueron denominados por Baquero Goyanes, en su libro *El cuento español en el siglo XIX* (1949), cuentos de sátira antiintelectualista, calificación que sin duda hubiera aplicado también al que aquí publicamos. Respecto a los comentarios que distintos autores les han dedicado cabe decir que si gran parte de la crítica en torno a Clarín está llena de incomprensiones y malentendidos, posiblemente sean estos relatos y los artículos los que han sido peor interpretados. Incluso el mismo Baquero Goyanes, gran conocedor de nuestra narrativa del XIX y uno de los críticos que más han hecho por la revalorización de Clarín, cae, en aquella denominación, en un exagerado simplismo que la invalida. Resulta demasiado paradójico que el primer intelectual de nuestro siglo XIX escriba unos relatos a los que se pueda calificar de antiintelectuales.

Si por considerarlo parcial no limitamos nuestro estudio al texto como único dato literario y nos decidimos a examinar la obra artística teniendo presente su contexto histórico y su relación con el autor, necesitamos un profundo conocimiento de la coyuntura social y cultural, de la tradición literaria en que se originó la obra y de la personalidad

y vida del autor. De no haber tenido en cuenta estas exigencias procede la mayoría de desenfoques que sufre la crítica ante Clarín, aparte del peligro constante que amenaza al historiador y al crítico literarios de que la tendencia a sistematizar le lleve a falsear, incluso inconscientemente, los datos de la realidad. G. G. Brown, en su introducción a la edición de *Cuentos escogidos* de Leopoldo Alas (Oxford, 1964), señalaba una total contradicción entre lo que Clarín afirma en sus artículos y lo que encontramos en los relatos de que tratamos, escritos hacia la misma época: «If there is —afirma Brown— one characteristic common to all his fictional work at this time, it is a contempt for philosophical investigation and "ciencia"»; es decir, en los artículos, defensa de la ciencia; en las narraciones, ridiculización de la ciencia. Considero una de las claves, para el estudio de Clarín, el análisis de las contradicciones, personales e históricas, en que se debate, pero sin olvidar que esta lucha de contradicciones se presenta dentro de un proceso dialéctico, es decir, en persecución, afortunada o no, de su superación, de su síntesis o, empleando el término krausista, de un «racionalismo armónico». Por eso no creo que pueda llegarse a establecer algo próximo a un desdoblamiento de la personalidad de Clarín. Básicamente, la interpretación que Baquero Goyanes hizo de estos relatos coincide con la de Brown, pero presentándolos como exponente del enfrentamiento de lo vital a lo cerebral, con la victoria final del primer término; llega no a una síntesis, sino a la destrucción de uno de los términos antitéticos. Nos movemos, pues, dentro de la primera fase de una auténtica crítica dialéctica: se descubren las contradicciones, pero no se buscan las conexiones entre esas contradicciones; error en el que tienden a caer las escuelas de tendencia idealista. Baquero aplica a estos relatos el esquema estructural que él cree determina toda la obra clariniana —el vitalismo antiintelectualista—, y llega a afirmar, al tratar de *Zurita*, que «en esas narraciones triunfa siempre la vida»; este relato, de una extraordinaria complejidad y riqueza significativa, se convierte así en una exaltación del marisco, como símbolo de la sencillez vital. Baquero Goyanes, como Brown y otros críticos, halla en el relato de *Zurita* una sátira antikrausista y señala que Clarín terminó siendo un mordaz crítico de este sistema filosófico. ¿En qué textos se basan? Podríamos aportar numerosas citas que muestran el respeto con que Alas se sitúa frente al movimiento krausista; de entre ellas hay dos, muy poco conocidas, que presentan aspectos importantes de su relación con tal escuela filosófica. En una «cavilación», publicada en *La Publicidad* el 11 de julio de 1880, afirma: «No está mal haber sido krausista a los veinte años. Lo terrible es ser un *attaché* toda la vida»; es decir, acepta el krausismo como un momento

positivo en su proceso formativo, actitud que concuerda con su posición ante los movimientos literarios: no defiende su rechazo, sino su superación. En la otra cita, procedente de un *Palique autobiográfico,* aparecido también en *La Publicidad,* el 3 de marzo de 1882, y caracterizado por un tono joco-serio, escribe: «A los diecinueve años vine a Madrid a estudiar Filosofía (así medré yo) y no se me ocurrió otra cosa mejor que hacerme krausista, pero no de los que hablan oscuro y apenas se lavan, no, señor; krausista aseado, limpio e independiente»; reconoce haber formado parte de la «escuela» y señala dos tipos de «krausista», uno de ellos —el que habla oscuro y apenas se lava— tal vez parodia de la opinión que vulgo y enemigos se habían creado del krausista, es rechazado (5). Tengamos en cuenta que esto se escribe cuando el krausismo ha dejado de existir como escuela filosófica; en textos posteriores en bastantes años encontráremos constantes elogios a los que fueron sus maestros universitarios y, a la vez, figuras del movi-

(5) Más conocida es la valoración, altamente elogiosa, que hace del krausismo en el artículo, recogido en *Solos de Clarín,* «El libre examen y nuestra literatura presente», donde declara: «La filosofía en España era en rigor planta exótica, puede decirse que la trajo consigo de Alemania el ilustre Sanz del Río.» Parecidas palabras encontramos en el estudio «Sobre motivos de una obra póstuma de Sanz del Río» *(El Solfeo,* 23 y 25-IV-1878), cuya segunda parte es un razonado panegírico de la labor de los krausistas en sus cátedras universitarias: «Desde el primer día que se penetra en aquel verdadero santuario de la reflexión, comprende, cualquiera que no sea completamente incapaz de comprender, que se trata de algo muy serio, muy importante para la vida, y de algo a que la conciencia obliga: de buscar la verdad, sea la que sea, y esto sin preocupación, sin preferir hallarla en tal o cual dirección.» En su primera parte se halla un ataque a ciertos seguidores krausistas, parecido al del *Palique autobiográfico,* comentado en el texto: «Si eso que llaman por ahí el krausismo fuera tal como muchos se lo figuran, sería la cosa más ridícula del mundo. Es más, si fuera lo que algunos infelices, que pretenden representarlo en sus meditabundos semblantes, se proponen sería aún mayor su ridiculez. Si oyen ustedes por ahí a cualquier mal aseado individuo, todo greñas y grasa, decir en tono sibilítico a cada momento: "Ustedes no entienden lo que yo afirmo, porque la perversión, por tiempo, del sujeto les impide, quiéranlo o no, sépanlo o no, desechar los prejuicios escolásticos y precientíficos", etcétera; si tal oyen, sepan que se las han con un *attaché,* como graciosamente les llamó el señor Canalejas.» Años más tarde *(La Publicidad,* 19-VIII-1896), en una valoración totalmente negativa del pensamiento filosófico español de la segunda mitad del siglo XIX, presenta una visión mucho más crítica del krausismo, aunque continúa destacándolo como lo único positivo en el negro panorama de nuestra cultura filosófica: «El krausismo, que prosperó algo, murió ahogado, entre preocupaciones reaccionarias y vicios propios de su renacimiento español. Hablaba muy mal, y entre este vicio y la Restauración lo mataron... en lo que valía menos. Lo mejor del krausismo español era la personalidad de don Francisco Giner que, por fortuna, aún vive.»

Todos los comentarios que la crítica ha dedicado a la relación de Clarín con el krausismo se basan en unos pocos textos, y éstos, a menudo, interpretados *ab libitum.* El estudio de este aspecto, importantísimo para un cabal conocimiento de la personalidad y obra de Leopoldo Alas, está todavía por hacer; en él habría que tener particularmente en cuenta que Alas fue catedrático de Derecho, rama del saber en que aquel movimiento filosófico tuvo, en gran parte de Europa, mayor y más larga difusión e influencia. Recordemos a este respecto su carta del 12 de mayo de 1888, dirigida a Menéndez Pelayo, donde, al defender a Krause de los ataques del santanderino, hace esta rotunda afirmación: «Creo firmemente que si hay, como no dudo, Dios y orden divino, etc., el Derecho es lo que dice Krause.»

miento krausista: Giner de los Ríos, Canalejas, Salmerón, González Serrano... En general, se puede afirmar que, en las referencias a esta corriente filosófica, predomina la valoración positiva; en marzo de 1879, dentro de la crítica de *El buey suelto,* de Pereda *(Solos de Clarín),* llegó a llamar a San Pablo «krausista de la Antigüedad». Las notas burlescas se limitan al lenguaje y a esos seguidores que hablan oscuro y no se lavan. También en *Zurita,* si existe una leve sátira antikrausista, se refiere al lenguaje; la sátira mordaz se dirige contra don Cipriano, adaptación a lo vulgar del krausismo y, más tarde, del positivismo. A lo largo del relato encontramos constante paralelo entre Cipriano y Zurita, que sitúa al lector de forma total al lado de este último. ¿Han de ser una sátira de Sartre y el existencialismo las burlas dirigidas a un barbudo de Saint-Germain en los años de la posguerra? Por el contrario, creo ver en la figura de Zurita, este pobre hombre en busca de una verdad que no llega a encontrar, una exaltación de los aspectos éticos del krausismo y de la huella que había dejado en lo mejor de la sociedad española. Así se explica que Giner, en una carta del 6 de enero de 1888, escribiese a Leopoldo Alas: «Perdone usted a este Zurita impenitente.»

La figura de Zurita no sólo se trata con la ternura y simpatía propia de sus cuentos de mayor sentimentalismo, sino que el autor coloca en él una gran cantidad de notas autobiográficas. Punto éste que nos lleva a un aspecto que hay que tener necesariamente en cuenta al tratar de la producción de Clarín y, en particular, de este tipo de cuentos, *Kant, perro viejo,* incluido: su tendencia a situar dentro de una perspectiva de ridiculización cosas e ideas que para él son muy serias e importantes. Ninguno de los críticos que han hablado de esas corrientes antiintelectualistas y antikrausistas ha tenido en cuenta este aspecto filomasoquista que recorre gran parte de su obra. En *Kant, perro viejo,* veremos cómo afirmaciones y comportamientos, que Clarín tiene en gran estima, se tiñen de aire burlesco al ser referidos a un perro; esas tendencias masoquistas se reflejan en su obra creativa, en la destrucción o derrota a que conduce a sus personajes más queridos —Ana Ozores, Doña Berta, Bonifacio Reyes y tantos otros— y en su teorización crítica, en la exaltación que hace de la tristeza o el dolor como sentimiento que debe despertar en el lector toda auténtica obra de arte. En su libro *El miedo a la libertad,* Erich Fromm señala que en el mundo moderno el individuo, aislado de la naturaleza y la sociedad, intenta relacionarse con esta última mediante unos «mecanismos psíquicos» de huida. La aplicación de uno de esos mecanismos psíquicos, el que denomina «masoquismo ético», a Leopoldo Alas será uno más de los medios que nos ayudarán a la iluminación de su personalidad y

obra. Dos notas del «masoquismo moral» aparecen con claridad en sus escritos: la neurótica necesidad de un afecto, en los de creación, y la tendencia sádica, en la crítica. Esta última nota, que encontramos también en los relatos, la presenta Fromm como otro de los «mecanismos psíquicos», pero afirma que muy a menudo se halla unido al masoquismo. En una carta de Leopoldo Alas dirigida a José Quevedo (6), de gran interés como testimonio de su estado de ánimo y su falta de adecuación con la realidad externa, encontramos una frase en que parece que el mismo Alas se da cuenta de esta tendencia hacia el sado-masoquismo: «Todos son mis enemigos, hasta yo mismo en lo que tengo de mejor.» Sin tener presente esta inclinación masoquista, que le lleva a ridiculizar o destruir cosas y seres a los que se siente íntimamente ligado, no podemos interpretar correctamente una larga serie de aspectos de la obra clariniana, en particular del grupo de cuentos en que hallamos una aparente burla de personajes que representan el saber; no podemos deducir que Leopoldo Alas ataque en estos relatos a la «Ciencia» (en el sentido alemán de *Wissenschaft*) o que sean antiintelectualistas. Si los comparamos entre sí encontramos en los personajes centrales unas características comunes. Todos son caricaturas, seres ridículos (aspecto algo mitigado en Zurita) a quienes falta, como al mismo Alas en esa época, algo muy importante: la adecuación con la sociedad en que viven y con la mujer; todos ellos son solteros (*La mosca sabia, Zurita, Doctor Sutilis*) o maridos burlados (*Doctor Angélicus, Kant, perro viejo*), y en el caso de *Doctor Pertinax*, un soltero burlado. Imposible reconocer en estos personajes el estilo de vida de los krausistas, imposible verlos como compañeros del narrador de *Minuta de un testamento*. Si son krausistas, son fragmento de krausista como son fragmento de hombre, y ¿no era el krausismo ante todo un humanismo y Clarín lo sabía muy bien? Ninguno de ellos —tampoco la mosca de *La mosca sabia*, ni el perro de *Kant, perro viejo*—llega a crear una relación normal y estable con una mujer; coinciden, en su frustración, con la mayoría de los personajes de *La Regenta*. Albert Brenta ha señalado en su libro *Leopoldo Alas and «La Regenta»* que «many of his own frustrations, as well as aspirations, are mirrored in the lives of his novelistic characters», y añadía que la gran frustración en la vida de Leopoldo Alas, en los años anteriores a su gran novela, es la ausencia de amor, «the constant yearning for a deep and genuine experience of love which was not fulfilled until his youth was past and perhaps not even fulfilled then in the way he had dreamed». Todos estos relatos podrían presentarse como una prueba más de la teoría de Brent. Tenemos en ellos dos términos: ausencia de un

(6) Recogida por A. POSADA, en *Leopoldo Alas, «Clarín»*, Oviedo, 1946, p. 141.

auténtico Amor y presencia de una Ciencia—Arte en el caso de *Doctor Sutilis*—, motivo de burla. Ampliando las interpretaciones de ciertos críticos, habría que concluir que Ciencia y Amor se presentan como términos antitéticos, y que es precisamente el Amor, en su ausencia, el que sale vencedor. Nos encontraríamos así con una temática básicamente idéntica a la de la novela unamuniana *Amor y pedagogía*, con la cual estos relatos presentan otros puntos de contacto (7), uno de ellos decisivo para su interpretación: la Ciencia, Saber o Pedagogía toma, en el personaje que la encarna, un matiz grotesco. La novela de Unamuno ha sido presentada por algunos comentaristas, siguiendo las palabras finales del texto—«el amor había vencido»—, como victoria del Amor sobre la Ciencia; pero si tenemos en cuenta la reducción al absurdo de esta última en don Avito, la normalidad y sensatez con que se presenta el Amor en Marina y en el trágico final que el choque entre esos dos términos provoca al arrastrar a Apolodoro al suicidio, fácilmente podríamos llegar a la deducción de que Unamuno defiende la síntesis como lógica conclusión a un proceso dialéctico; es decir, Amor y Ciencia deben subsistir unidos, presentes en un mismo ser como complemento y no como choque. Idéntica conclusión deducimos del estudio de estos relatos de Leopoldo Alas; pero al situarlos dentro del panorama general de la creación literaria clariniana, se destaca uno de los temas que de manera más clara unifica su obra: la incomunicación entre los seres humanos, el hombre-individuo prisionero de un aislamiento contra el que se muestra impotente. Este tema de la incomunicación, si bien presente en casi todos sus relatos, largos y breves, será el motor único de una de sus máximas creaciones literarias, pese a su brevedad: el cuento *El dúo de la tos*.

La falta de la parte final hace difícil valorar literariamente *Kant, perro viejo*. Esta falta de conclusión es mucho más grave por tratarse de un cuento, género literario que presenta una cerrada unidad y en el cual, especialmente en esta época, el final tiene una gran importancia, incluso muchas veces todo él está escrito en función de ese final. Hay una prueba innegable de que Alas ha conseguido crear algo tan importante para el narrador decimonónico como el interés: al terminar la lectura deseamos conocer lo que hubiera seguido y, sobre todo, cómo el final se habría relacionado con el principio. Ya el inicio del relato—encadenado de inesperados y extraordinarios en que un perro filósofo, desengañado de la vida, se dirige a un policía, justifi-

(7) Admira la cantidad de ideas, temas y tratamientos unamunianos a los cuales encontraríamos en Leopoldo Alas si no una fuente, al menos un precedente; incluso en alguna frase nos parece descubrir un lejano eco de Clarín; así, cuando, en *Nada menos que todo un hombre*, escribe: «Voy a Renada—decían algunos—a ver la catedral y a ver a Julia Yáñez.»

cando su suicidio con lenguaje kantiano— provoca en el lector la sorpresa y crea su interés; éste seguramente se verá acrecentado por las diferencias existentes entre las dos partes del relato; diferencias que casi nos permiten hablar de dos relatos distintos, equivalentes a los fragmentos publicados en los dos ejemplares de *La Publicidad*. En primer lugar, nos encontramos con que el policía a quien se dirigía el perro ha desaparecido del segundo fragmento, pese a que éste continúa el final del primer fragmento y precisamente responde a la promesa del perro contenida en las últimas palabras de ese fragmento: «Ahora sabrás, ¡oh polizonte!, lo que hacen los perros en misa.» En segundo lugar, el relato presenta un tipo de desarrollo especialmente grato a Clarín: se nos da el punto de llegada, y a partir de aquí se nos narra el camino seguido desde el principio para llegar a este punto final; aunque cronológicamente nos vamos acercando a la situación inicial —última en el transcurso del tiempo—, la peripecia vital del perro protagonista se va alejando cada vez más de ella; el punto final del relato, tal como ha llegado hasta nosotros —el perro, rodeado del océano enfurecido, frente a las costas americanas—, no nos permite el más ligero atisbo del camino de retorno a la situación inicial. Los dos fragmentos del relato podemos considerarlos divididos a su vez en dos partes muy fáciles de diferenciar: la primera la forman las meditaciones del perro ante la morcilla envenenada; a partir de estas meditaciones, dirigidas al policía, surge el recuerdo de su vida pasada, que formará la segunda parte, iniciada con una frase que encontramos en varios artículos de Clarín, pertenecientes a esta época, y que luego recoge Palacio Valdés como lema de *La aldea perdida:* «Et in Arcadia ego!» La primera parte del segundo fragmento estaría formada por toda la escena en el interior de la iglesia, sin duda el momento de mayor categoría artística de todo el relato, y donde se ve claramente el anticlericalismo de su autor (8). La parte final la formaría el descubrimiento por el sabio de los amores de su esposa. Oscar, el perro, no ocupa el mismo lugar en todas esas partes del relato, pues en la segunda y cuarta tiende a limitarse al papel de narrador-espectador; son Salutación, en una, y su esposo, en la otra, quienes centran el interés de la acción.

Afirmaba antes que la lectura aislada de los dos fragmentos casi nos hacía pensar que se trataba de narraciones distintas; esta impresión se asienta principalmente en el contraste entre la parte inicial y final de la narración, tal como ha llegado hasta nosotros. Entre las otras dos partes (final del primer fragmento e inicio del segundo) existen dife-

---

(8) Este anticlericalismo, que algunos de sus comentaristas han intentado silenciar, lo encontramos hasta en sus últimos escritos y coincide con la exaltación de una auténtica religiosidad.

rencias temáticas —en una se nos presentan los amores adúlteros de Salutación y la relación de ésta con Oscar; en la otra, las experiencias de Oscar en la iglesia, enfrentado a la hembra— que vienen a reforzar esta diferenciación. La parte final de la narración nos da, sin embargo, una perspectiva integradora del relato, pues al presentarnos la reacción del esposo al descubrir el adulterio de su esposa y entrar, por este motivo, en relación con Oscar, une las dos partes anteriores hasta formar una acción cerrada. Así, si, por un lado, nos encontramos ante un relato incompleto —la historia del perro—, por otro, dentro de ese relato, se nos da otro completo: la historia de unos amores fracasados, basados en el clásico triángulo amoroso.

Estas dos historias están unidas por la figura del perro-narrador, que es protagonista en una y espectador y figura secundaria en la otra; pero existe entre ellas otro tipo de relación, dentro del plano de la relevancia significativa: en las dos se nos presenta el fracaso de una relación amorosa y el refugio en la ciencia; en los dos la hembra abandona al ser caracterizado por su inteligencia por el que representa la atracción física (9). Se ha establecido entre ellas una clara correlación significativa que coincide con una correlación en la estructura formal del cuento.

Kant, perro viejo, como otros relatos de L. Alas, es la historia de una experiencia desilusionadora. La conclusión de la peripecia vital de Oscar se sintetiza en las palabras iniciales del cuento: «Después de doce años de amarga experiencia, bien puedo decirlo: no hay que fiarse de las perras ni de los hombres: el amor y la lealtad son dos grandes sentimientos que el perro filósofo debe arrojar de su corazón si no quiere ser víctima de los engaños del mundo.» Desde esta desgarradora conclusión, Oscar llega a justificar su suicidio como una posibilidad de escape honroso a una vida sin sentido y sin salida: «¡Fariseos, haced la vida posible y condenad después el suicidio!» También el protagonista de *La mosca sabia* llegará a la misma conclusión, pero incapaz del suicidio provocará su muerte: «Ahora espero tan sólo, ya que no tengo el valor material que necesito para darme la muerte, que don Eufrasio llegue a la sintética, y sepa, bajo principio, que puede, en derecho, aplastarme. Mi único placer consiste en provocarle, picando y chupando sin cesar aquella calva mollera, de cuyos jugos venenosos bebí, en mal hora, el afán de saber que no trae aparejada la virtud que para tanta abnegación se necesita.» A esta situación le ha llevado el fracaso amoroso y el acceso al saber. Es difícil no tender a reconocer

---

(9) Idéntica situación se da en *Doctor Angélicus* y en *La mosca sabia;* en este último relato hallamos también una doble historia: la de la mosca y la del sabio. En los tres se produce la utilización paródica de la terminología del idealismo filosófico alemán, en particular Kant.

en las patéticas palabras de la mosca, que anteceden a las copiadas antes, una confesión de la intimidad de Alas, que descubre la angustia y desolación que dominaba su espíritu: «Voy y vengo de los libros sabios a la poesía, y ni en la poesía encuentro la frescura lozana de otros días ni en los libros del saber veo más verdades que las amargas y tristes.»

He ido señalando a lo largo de este escrito algunas coincidencias de *Kant, perro viejo* con relatos de esta misma época, en particular con *Doctor Angélicus* y *La mosca sabia,* pero nos queda todavía por revisar un aspecto más interesante: la posible relación con *La Regenta.* Al comparar aquel texto y, con él, el grupo de cuentos en que lo hemos situado, con su gran novela, notamos en seguida le pertenencia a corrientes literarias totalmente distintas: frente al naturalismo crítico de *La Regenta,* que tiene como base el realismo documenal y la investigación psicológica, los cuentos pertenecen al campo de la fantasía —*El doctor Pertinax, Kant, perro viejo*—, utilizan elementos fantásticos o son una caricatura grotesca de la realidad —*De la comisión*—. Nada, por tanto, que nos permita referirlos a una concepción estrictamente realista; incluso el titulado *Novela realista* sitúa la acción en los límites de la parodia. Estos relatos están escritos cuando en sus artículos defiende la novela realista ideológica o, desde el año 1881, con la crítica de *La desheredada,* presenta al naturalismo como el movimiento literario de mayor oportunidad para la cultura española. Cabría explicar este desacuerdo entre teoría y práctica, considerando que la primera sólo se refería a la novela; de ello podría deducirse que Clarín veía en el cuento un género más libre que la novela, en el cual cabría, dentro de un humorismo crítico, la fantasía, procedente del romanticismo alemán, y la superación caricaturesca del costumbrismo. La dependencia de actitudes literarias distintas hace que exista escasa relación entre los aspectos formales de *La Regenta* y *Kant, perro viejo;* como era de esperar, encontramos rasgos estilísticos coincidentes, que se hallan también en la mayoría de escritos clarinianos. En cuanto al desarrollo narrativo aparecen dos notas que alcanzarán un gran relieve en su técnica novelística: la primera, de la que ya he tratado, es la narración hacia atrás, es decir, se describe el punto final del transcurrir temporal y, a partir de este punto, se nos narra lo ocurrido antes; la segunda se refiere al modo cómo se realiza esta reconstrucción del pasado: la atención se centra en un punto —la morcilla aquí— que origina unas meditaciones de las que surge el pasado. En la escena de la iglesia se insinúa una de las características que dan mayor originalidad y más alta calidad artística a las novelas de Clarín: objetos, ruidos, olores, gestos, ambiente... se cargan de significación, íntima-

mente relacionada con el núcleo narrativo. En esta escena se combina una especial exaltación místico-religiosa con una fuerte sensualidad, como ocurre también en *El diablo en Semana Santa* y en *La Regenta.*

Este último aspecto hay que situarlo ya dentro de las relaciones del contenido, y es en ellas donde encontramos el punto de mayor interés ofrecido por la comparación entre el relato y la novela. Esta relación es mucho más compleja que una mera conexión o coincidencia entre el cuento y *La Regenta.* Se trata de la actitud ante la mujer que aparece en *Kant, perro viejo* y los otros relatos de esta época. El examen de esa actitud, relacionado con declaraciones que aparecen en otros escritos de los mismos años, nos mostraría que la frustración amorosa que recorre toda *La Regenta* es algo que surge del interior de Clarín. El 10 de agosto de 1878 —tiene veintiséis años— escribe en «El Solfeo»: «Cuento entre mis mayores dichas, perdida ya la fe en las únicas ciertas, que son las del amor...»; dos años antes, en una carta dirigida a José Quevedo, encontramos ya una declaración que muestra todo su recelo y falta de seguridad ante la experiencia amorosa y la tendencia a una sublimación: «Un Tribuno, émulo del pueblo, un mártir de la libertad, son grandes, mucho más grandes y felices que un amador. Después queda el estudio, el saber, el saber mucho; ... el presentarse con una inteligencia ya varonil y purgada de sentimentalismos ante los problemas de la ciencia primera, sea metafísica o no..., todo esto es más importante que el idilio casero; compatible con él unas veces, pero otras no...» (10). En otros escritos, *Kant, perro viejo* incluido, se presenta al amor como una relación en la que sólo uno de los dos términos participa activamente, es decir, se enamora; éste es precisamente el que acaba siendo víctima: el enamorado sufre y no es correspondido. En una de sus «cavilaciones», recogidas en el libro *Solos de Clarín* (1881), afirma: «Conozco amores que pueden definirse: un sueño entre dos. Uno duerme y otro sueña»; y en la crítica de *Consuelo,* drama de López de Ayala, recogida en el mismo volumen, declara: «El que ama es el más débil y sucumbe bajo el egoísmo del que no ama.» La conclusión de *Doctor Angélicus,* referida al esposo engañado, será: «Quien más pone, pierde más»; mientras en *Kant, perro viejo,* Salutación sufrirá por el abandono de su amante, y el sabio por la traición de la esposa. Llega a dar la impresión de que, para Alas, el amor es imposible, por estar condenado el ser humano a una incomunicación insalvable. *La Regenta* será un perfecto ejemplario de la imposibilidad del mutuo amor y el papel de víctima que desempeña el enamorado. En los relatos en que el protagonista es un

(10) Carta publicada por J. Quevedo en un artículo necrológico sobre Clarín, recogido por M. Gómez Santos en *Leopoldo Alas, «Clarín»,* Oviedo, 1952, p. 209.

sabio, hombre o animal, carente de belleza física —¿reflejo del propio Clarín?—, esta inviabilidad de la correspondencia amorosa se lleva a sus límites: «El sabio —nos dice la mosca en *La mosca sabia*— es el más capaz de amar a la mujer; pero la mujer es incapaz de estimar al sabio.»

Sería fácil demostrar, apoyándonos en estos y otros textos, que el bovarysmo surge en Clarín no de la influencia de su admirado maestro Flaubert, sino de su mismo interior, de ahí las personales peculiridades que presenta: «Poetizar la vida con elementos puramente interiores, propios —afirma también la mosca—, éste es el único consuelo para las miserias del mundo; no es gran consuelo, pero es el único.» Palabras que implican la transformación imaginativa de la realidad externa para adecuarla a nuestro yo, cuyas posibilidades de adaptación a esa realidad han sido previamente infravaloradas. Esta transformación imaginativa del yo y del mundo externo, para hacer posible su interrelación y salvar la rotura existente entre ellos, refleja una posición defensiva y escapista, originada posiblemente no sólo en una problemática personal, sino colectiva: la posición de los grupos burgueses radicales ante la Restauración, y su fracaso durante la coyuntura revolucionaria del 68.

Hemos visto antes cómo uno de los personajes de Clarín proclamaba la superioridad del sabio para el amor, en los relatos, sin embargo, encontramos precisamente lo contrario: su incapacidad para construir la mutua entrega. Esta incapacidad proviene de la desfiguración que hace del otro sujeto de la relación amorosa. En *Kant, perro viejo,* vemos cómo, en Oscar, surge primero la necesidad de amor y luego se localiza en la perra Cloe; pero, pese a los coqueteos y retozos de ésta, Oscar se domina —«yo como todos los verdaderos amantes era tímido»—; sólo cuando se despierte su apetito sexual y venza su timidez, movido por la descripción de una meretriz hecha desde el púlpito por el predicador, saldrá tras ella: «Yo me ahogaba de deseos, y en el fondo del alma, de mi alma de perro, sentía una amargura que era el dolor de mi conciencia.» El encuentro de Cloe en íntimas zalamerías con un galgo inglés le hará decir: «Envejecí en un minuto. Todas las ilusiones, todos los ensueños de la fantasía, todas las vagas y generosas aspiraciones del sentimiento se desprendieron de mí como una túnica que cae del cuerpo y arrastra consigo la piel. Salí del templo desengañado de la religión y del amor; esos sentimientos que en alguna época de la vida se cree que llenan la existencia y de los que al fin llegamos muchos a prescindir por completo.» También en *La mosca sabia* el insecto protagonista, otro sabio, localizará su amor en una mosca indigna de él, pero de gran belleza física: «El

amor me había hecho vivir siglos en un minuto, no tuve fuerzas, y en vez de volar, caí.» En las dos citas el desengaño amoroso provoca en el enamorado la sensación de vejez; igualmente en *La Regenta,* don Víctor de Quintanar se sentirá viejo al descubrir el adulterio de su esposa (11). Y en cuanto a Alvaro de Mesía, será visto por Ana, tras la tragedia final, con colores muy parecidos a como ven a Cloe o a la *Musca vomitoria* sus respectivos enamorados (12). La mosca sabia, después de su desengaño amoroso, creará en su mente una imagen ideal de aquella «musca vomitoria» de la que seguirá enamorada. Parte de su historia parece repetirse en las breves referencias, del final del relato, a la atracción del sabio Macrocéfalo por Friné que «habla como ama, sin saber lo que hace; aquello no es amor ni hablar» (13). En *Doctor Angélicus* encontramos el proceso contrario: el protagonista, Don Pánfilo, se casa racionalmente porque «se había convencido de que el yo no puede vivir sin el tú para que llegue a ser aquél, y que más vale ser nosotros que yo solo», después transforma imaginativamente a Eufemia en la mujer ideal que hubiera deseado amar. No hay contradicción entre la afirmación de la superioridad del sabio para el amor y su incapacidad para lograrlo, pues, en este último caso, se trata de la dificultad en *ser amado*; Erich Fromm, en su libro *El arte de amar,* señala precisamente que el problema del amor consiste fundamentalmente en *ser amado* y no en amar, no en la propia capacidad de amor. Para los sabios —hombres o animales—, tal vez para el propio Alas, carentes de atractivo físico y de poder o riqueza, el *ser amado* resulta más difícil. También en *La Regenta* desempeñará un papel importantísimo la problemática de *ser amado.*

No hay que buscar en la actitud de Clarín frente al amor notas de misoginia, pues si en los relatos breves, aquí examinados, la víctima es el hombre, en otros —*Novela realista* y *La Regenta,* por ejemplo— la mujer será la víctima de esa necesidad de *ser amado.* Leopoldo Alas muestra siempre una opinión elevadísima del amor, caracterizada por su rectitud moral, posiblemente heredada del krausismo. El matrimonio es, para él, la forma más alta del amor; pero este matrimonio tiene que ser la entrega mutua total, en que todas las emociones del ser humano, desde la más espiritual a las eróticas, se sientan cum-

---

(11) Lloró como un anciano, y pensó que ya lo era. Jamás se le había ocurrido tal idea. Su temperamento le engañaba, fingiendo una juventud sin fin; la desgracia al herirle de repente le desteñía, como un chubasco, todas las canas del espíritu» (cap. XXIX).

(12) «No pudo por entonces pensar en la pequeñez de aquel espíritu miserable que albergaba el cuerpo gallardo que ella había creído amar de veras, del que sus sentidos habían estado enamorados a su modo» (cap. XXX).

(13) Tanto en estos cuentos como en *La Regenta,* se presenta al erotismo como un elemento perturbador.

plidas y correspondidas. En otra de sus «cavilaciones» afirmaba: «El matrimonio es una gran institución, pero se celebra al revés. La ceremonia debía dejarse para el último día de la unión en la tierra. Al morir uno de los esposos, la Iglesia y el Estado, previa declaración de las partes, podrían decir con conocimiento de causa: éste fue matrimonio.» Si aplicásemos estas palabras a *La Regenta, Kant, perro viejo* o al *Doctor Sutilis,* habría que concluir que los matrimonios que aparecen en ellos no fueron auténticos matrimonios. En un artículo de *La Publicidad,* publicado el 1 de octubre de 1899, en momentos en que su valoración de las formas de vida social española está dominada por el pesimismo, llega a calificar al matrimonio de «salvación de la vida civilizada».

El estudio de la actitud de Leopoldo Alas ante la mujer y el amor, indispensable para un correcto análisis de su obra literaria, ha de tener en cuenta no sólo las notas de tipo biográfico —falta de atractivo físico, tal vez un primer fracaso amoroso, su puritanismo ético, el gran cariño hacia la madre y la vida familiar, etc.—, sino también la situación de Clarín en una época en que se desarrollaba una renovación ética importantísima, que hay que relacionar con el ascenso de la burguesía. El impulso decisivo hacia esta nueva ética del krausismo y otras ideologías del grupo democrático, al sustituir la moral sancionista de nuestras peculiares formas religiosas, referida a una autoridad superior al hombre, por una moral racional, referida y dirigida al hombre mismo. Serán Pérez Galdós y Lopoldo Alas los dos máximos representantes, en el campo literario, de la búsqueda de esa moral racional, que tomará en ellos rasgos distintos; en Pérez Galdós, pragmáticos; en Alas, deontológicos, pero sin situarse dentro de un determinado sistema ético. Para los dos la problemática moral se da en el campo de las relaciones humanas, es decir, se trata de una moral social aunque referida al individuo; de ahí que la forma de vida social más sencilla y, a la vez, la que crea mayor dependencia —el matrimonio—, sea la que atraerá de forma primordial su investigación ética. Los dos tienden a descubrir aspectos del elemento ilusorio que, dominando a lo natural y a lo racional, ha convertido en norma y ley la práctica social *media.*

Estas últimas consideraciones nos han apartado del comentario de *Kant, perro viejo,* en el que encontramos encubierta una constante y a menudo subterránea referencia a una norma ética, pero no de la que era la primera intención de este escrito: insistir en la rica complejidad de la obra clariniana y apuntar algunos posibles caminos y temas de acercamiento a esa obra.

TRADUCCION DE LOS TEXTOS INGLESES

«Si hay una característica común a toda su obra de ficción, durante esta época, es su desdén por la investigación filosófica y por la *ciencia.*»

«Muchas de sus frustraciones personales, al igual que sus aspiraciones, se reflejan en las vidas de sus personajes literarios.»

«El anhelo constante de una profunda y genuina experiencia amorosa que no fue realizada hasta que su juventud había pasado, y entonces, tal vez, de distinta manera a como la había soñado.»

SERGIO BESER
Department of Spanish
Brown University
PROVINCE, R. I. 02912
(U. S. A.)

KANT, PERRO VIEJO

Después de doce años de amarga experiencia, bien puedo decirlo: no hay que fiarse de las perras ni de los hombres: el amor y la lealtad son dos grandes sentimientos que el perro filósofo debe arrojar de su corazón si no quiere ser víctima de los engaños del mundo. La perra es naturalmente lasciva y el hombre naturalmente ingrato. Sí, señor municipal, usted me ha querido engañar con el apetitoso señuelo del embutido, y yo, que conozco hace mucho tiempo a los hombres y a los guardias municipales, he podido burlarme del engaño, pero no he querido. Como la morcilla, usted lo ve; pero con conciencia refleja de lo que hago; usted, señor polizonte, no sabrá lo que es conciencia refleja, pero, no, eso no importa, porque no por saberlo sería usted más honrado. Yo lo confieso, he agotado la ciencia canina o kantiana que dicen los modernos, y no por eso he dejado de correrla y hacer mis gatuperios; desde que perdí la inocencia no volví a ser bueno, es decir, no fui bueno desde que pude serlo, desde que fui responsable. No puede usted figurarse lo que me gustan las morcillas: mi triste situación de filósofo separado, o sea de reemplazo, no me permite, hace muchos años, el lujo de comer morcillas; yo no sé dónde guisan, porque ningún filósofo, aunque sea podenco, lo sabe. Demasiado sé que dentro de esta envoltura extremeña está la muerte, pero no me importa; prefiero morir ahíto a morir de hambre. Si como, muero; y si no como, muero... Luego como. Después dirán que soy un perro sin religión, que me he suicidado, y que el suicidio es una cobardía. Si las religiones las inventaran los hambrientos, no se tendría por impío al que se mata como yo, por hambre. Yo me mato... por instinto de conservación. ¡Fariseos, haced lo vida posible y condenad después el suicidio!

Se observa, señor guindilla, que los legisladores, al dictar las leyes, no cuentan nunca con la pasión: el legislador legisla cuando no está apasionado, cuando su estado respecto de los intereses de que se trata es indiferente; los poetas, por el contrario, atienden a la pasión al es-

cribir o cantar sus poemas, y son así más humanos; por eso la obra de Licurgo se ha perdido, la de Moisés se ha enmohecido; y Homero y Jeremías son tan modernos como el primer día, tan eternos como el dolor y el entusiasmo. Nada más que decir en un bando: se prohíben la mendicidad y los perros vagabundos; todo mendigo que implore la pública caridad irá a la cárcel, y todo perro que no tenga dueño conocido o vague de noche por la villa y corte será pasado por las armas o comerá la morcilla. Pero todos estos bandos son inútiles: la pobreza es la marea que sube y el perro vagabundo es la exuberancia de la generación prolífica y anónima; las perras y las mujeres pobres paren sin permiso del gobierno, y querer reprimir esta inundación de pobres y perros es como ponerle un tapón al venero misterioso de donde la Naturaleza saca sus creaciones infinitas... ¿Qué crimen he cometido yo? El crimen de no tener domicilio, porque odio la servidumbre. ¡Hombres, os doy el ejemplo de la dignidad de ser libre y me arrojáis una morcilla envenenada por todo alimento! Sea, como, pero escucha: Sócrates tragó la cicuta, la estrignina con que el mundo mató al filósofo vagabundo, al perro leal que ladraba a los sofistas y mordía a los tiranos; ladraba a la idea como yo ladro a la luna; ni filósofos ni perros seremos jamás comprendidos. Y, sin embargo, yo no siempre me vi como me veo; Auch, ich war in Arcadien geboren! Et in Arcadiam ego! *¡Yo también nací en la Arcadia!, como dijo Schiller. Yo era un perro de lanas muy finas y lucientes, aunque me esté mal el decirlo. Nací de los amores incestuosos de Safo y Faon, perros oriundos de Rusia, de larga y ondulante cola, de rizosa lana blanca con manchas de café con leche. Safo era la madre y Faon el hijo; de modo que mi madre era mi abuela y mi padre mi hermano. El hogar de aquella Fedra con circunstancias agravantes no era a propósito para inculcar en mi corazón el santo amor de la familia. Además, a los pocos meses de mi nacimiento, mi dueño me regaló a su querida. Su querida era una señora casada con un sabio. El sabio, que pasaba la vida mirando con el microscopio las cosas pequeñas, no veía las grandes y las tragaba muy gordas. Capaz de distinguir un mosquito en la veleta de una torre, no echó de ver que un perro entraba en su domicilio y hasta en su despacho. ¿Quién había tenido aquel perro? ¿Por qué su mujer, la del sabio, consagraba al perro intruso tan asiduos y exquisitos cuidados? Nada de esto se preguntó aquel grandísimo entomólogo, Nerón de mosquitos, Nembrod de mariposas. Entre tanto, doña Salutación, así se llamaba la esposa adúltera, me prodigaba las más extremosas caricias. En aquella época de recuerdo vengonzoso, de afeminados refinamientos, me llamaban Oscar; una cinta de galón dorado me rodeaba el cuello, una manta de riquísimo paño me abrigaba el cuerpo delicado en los días fríos; dormía en blandos almohadones de pluma y eran mi alimento confituras y golosinas de la más selecta repostería. El amor que mi señora me tenía creció sin límites desde el día que la abandonó su amante. Yo presencié la escena: lloraba ella y ocultaba la cabeza y las lágrimas entre la lana de mis lomos, pues yo ocupaba su regazo. Hubo aquello de devolverse las cartas y demás prendas de amor. Yo me llevo el perro, dijo el bárbaro amante, grosero y sin pizca de vergüenza, como suelen ser los amantes de tales*

damas en tales casos. ¡Eso no!, gritó Salutación. Es el único ser que me liga a la tierra. Aquellas palabras me enternecieron un tanto. No sabía yo entonces, como ahora, que el imperativo categórico prohíbe esta clase de reblandecimientos. Por lo común yo no era amable con mi señora; pagaba su cariño con refunfuños; pero ella, por huraño y por ingrato, me quería más y más; lo mismo había hecho con su amante.

Por mucho tiempo aquel corazón que necesitaba amar algo que no fuera un marido se me consagró por entero. Yo, cada día menos comunicativo, repugnaba aquellas caricias de adúltera despechada. Pero al cabo tuve un rival: la Iglesia. Salutación dividió su amor y sus cuidados entre Oscar y el Sagrado Corazón de Jesús. Ahora conviene decir que yo, en el rodar de las ociosas horas, había meditado mucho y me había hecho volteriano. Era un perro sin religión: creía vagamente en un más allá, pero nada más; habían contribuido no poco a formar mis ideas las escapatorias que solía hacer al laboratorio del amo de la casa. El se había acostumbrado a mi presencia, y sin sospechar mis pensamientos, me dejaba asistir a sus experiencias y penetrar en las reconditeces del organismo humano y de la anatomía comparada. Aprendí mucho y medité mucho más. Cuando por vez primera me dijo doña Salutación: «Oscar, vamos a misa», sentí sobre mis lanas todo el peso de la esclavitud y de la intolerancia religiosa. Juré morir por mi libertad de conciencia, mas por lo pronto, con el rabo entre las piernas, el galón al cuello y la librea a la espalda, fui a misa. Ahora sabrás, ¡oh, polizonte!, lo que hacen los perros en misa.

* * *

Era misa cantada. El templo estaba vestido con sus más ricas galas. Tapices de carmesí y oro cubrían las paredes del crucero; detrás del altar mayor, inmenso cortinaje puesto en elegante pabellón imitaba el armiño del manto de los reyes; era el broche de aquella regia colgadura una gran corona dorada con topacios... de cristal. Multitud de lámparas colocadas en simétricas filas llenaban el espacio, como si fueran constelaciones preparadas por los dioses para jugar al ajedrez; copiaban un falso cielo, como era falsa la idea que del Cosmos tenían los fieles que iban llenando el templo. Salutación se sentó en frente del púlpito, también revestido de rica tela briscada y holanda fina. Olía allí a incienso y a los cien olores con que Salutación y otras damas devotas sustituían el suspirado olor de santidad. Las notas del órgano comenzaron a hacer cabriolas por el aire; la lengüetería imitaba, ora el cuchicheo insufrible de un aquelarre de beatas, ora el más plácido son del agua cayendo en alborozados chorros, o si es caso, sonaba como una lluvia de perlas en un espejo, que es el símil que el Lunático (1)

(1) Seudónimo utilizado por el periodista Isidoro Fernández Flórez (1840-1902) en sus artículos de *El Imparcial;* más adelante empleó el de «Fernanflor». Clarín le dedicó, en las páginas de *El Solfeo,* un elogioso artículo, recogido en su primer libro, *Solos de Clarín.*

prefiere siempre que se trate de alguna que sea sonada. Con el calor de las faldas de mi dama, que daban asiento a mi perezoso cuerpo; con el halago de la música y el incentivo de los olores místicos mezclados con las esencias del tocador aristocrático, fueron mis sentidos embriagándose, y llegué a sentir una especie de religiosidad completamente extraña a mis convicciones filosóficas. Mi ama parecía sentir una exaltación mística del mismo género; su lasciva nariz se hinchaba, sus labios ardían, aquella oración apenas sonante era como los murmullos del amor que habla y besa al hablar. De los ojos de Salutación, fijos siempre en aquellas constelaciones de cera y aceite, salían relámpagos. Debía estar satisfecha de Dios y de sí misma. De vez en cuando se inclinaba hacia mí, y mirándome con ojos llenos de lágrimas, me decía: «Así, quietecito, Oscar. ¿Estás contento?» Y me pasaba la finísima y perfumada mano por el hocico. Yo, a cada instante más conmovido, sentía una gran necesidad de creer y amar. Cerca de mi señora vino a sentarse la duquesa de Palosanto, acompañada de Cloe, una lindísima perrita de lanas a quien yo había conocido pocos días antes en el Retiro. Cloe se acercó a mí, y con toda confianza me lamió el hocico y los ojos, puso las patas sobre mis lomos, saltó atrás, volvió a mí, me apretó con los finísimos dientes el cuello, me dijo no sé qué en un refunfuñar juguetón, y con éstas y otras monadas irresistibles me invitó a perseguirla en graciosa carrera a través de aquel bosque de piernas que se extendía a lo largo de la nave, donde en pie oían misa los fieles del sexo fuerte. Yo estaba indeciso; parecíame que el culto exigía más respeto, aunque no se profesara la religión de los mayores de nuestras amas respectivas. Esta observación hizo reír a Cloe, que me mordió el rabo para sacarme de mis casillas y de mis escrúpulos. Salutación y la duquesa se miraron y sonrieron. «¡Se aman!», dijo la de Palosanto al oído de mi señora. En aquel momento subía al púlpito el orador sagrado. Cloe me había arrastrado al fin a la oscuridad del bosque de piernas, laberinto sin salida. Pero yo, como todos los verdaderos amantes, era tímido; además mi conciencia seguía protestando contra la profanación del templo. Quise oír al orador, y Cloe, viéndome tan sin gracia y tan ignorante de los juegos del amor, me dejó en paz y se fue en busca de aventuras a otro extremo de la iglesia. El cura del púlpito hablaba de la meretriz de la Biblia que le sale al camino al inexperto joven, adornada con cordoncillos de Egipto y llenos de mieles los engañosos labios; aquella escena de seducción me produjo más efecto que todas las provocaciones de Cloe; busquéla por todo el templo loco de amor, pero de amor impuro, como lo entendía el cura del sermón; según corría entre las piernas de los fieles, vi pies de gallardos mancebos que pisaban pies o faldas de lindas mozas, sorprendí miradas de fuego que iban y venían entre devotos y devotas como flechas, que de rebote herían al que las arrojaba. Y el cura seguía describiendo los satánicos encantos de la lujuria, de que Dios librase a sus amadas oyentes; y el olor del incienso y de las esencias de las damas parecía una atmósfera de pesada voluptuosidad que caía sobre el católico auditorio como Júpiter cayó sobre Danae en lluvia de oro. Yo me ahogaba de deseos, y en el fondo del alma, de mi alma de perro, sentía una amargura que era el dolor de mi con-

ciencia. Al fin encontré a Cloe; estaba haciendo las más íntimas zalamerías a un galgo inglés; al amparo de la sombra, aquella Cloe y aquel Dafnis se entregaban a todas las dulzuras que el señor Valera supo traducir del griego con tanto calor de humanidad, que diría don Pelegrín (2). *Envejecí en un minuto. Todas las ilusiones, todos los ensueños de la fantasía, todas las vagas y generosas aspiraciones del sentimiento se desprendieron de mí como una túnica que cae del cuerpo y arrastra consigo la piel. Salí del templo desengañado de la religión y del amor; esos sentimientos que en alguna época de la vida se cree que llenan la existencia y de los que al fin llegamos muchos a prescindir por completo. El aire puro del libre ambiente me calmó un tanto, y llegué a casa hecho un verdadero filósofo. Tanto había meditado en el camino. Entré en el laboratorio del pobre sabio, en aquel templo que no tenía ídolos, imágenes ni emblemas. El sabio leía con atención profunda una carta, y después otra, y otra, hasta agotar un paquete que estrujaba entre los dedos. Jamás notaba mi presencia aquel visionario, pero esta vez, en cuanto metí las patas en su estancia, volvió a mí los ojos, fríos, tristes, ligeramente colorados por la indignación. «¡Hola, señor Oscar!», dijo encarándose conmigo y buscando algo que arrojarme a la cabeza. «¡Conque esas tenemos! ¡Conque mi esposa me es infiel! ¡Conque usted es una prueba del cariño de su amante! ¡Conque es usted su cómplice!» Yo, que entendía perfectamente, pero que no podía hablar el lenguaje convencional de los hombres, humillé el hocico en tierra, miré al amo con ojos llenos de melancolía, de adhesión y lealtad, de simpatía profunda, y con aullidos lastimeros manifestéle el dolor que me producía su desgracia y la inocencia en que yo vivía. El sabio me comprendió y se contentó con darme un puntapié por vía de castigo correccional. Midió a grandes pasos la estancia, y parándose de repente, exclamó: «¡Mejor! Mejor que mejor. ¡Así sale ganando la ciencia! Sí, lo digo, me voy, me voy a América; estudiaré la flora portentosa del Nuevo Mundo, la química orgánica deberá grandes progresos al adulterio de esa mujer; estoy divorciado de hecho y contraigo nuevas nupcias: me caso con la flora de América.» Y dicho y hecho; el sabio comenzó a empaquetar chismes de la ciencia; llenó muchas maletas y en dos días lo tuvo preparado todo para la fuga. En casa no dejó más que el dinero; no llevó consigo más que el necesario para llegar a América y poder vivir allí pobremente dos o tres meses. Salió de su morada a la hora en que salió Don Quijote de la venta: por la calle no advirtió que yo le seguía. Llegamos a la estación: él, en un ómnibus; yo, corriendo detrás con la lengua fuera; allí no pude menos de darme a conocer. Tanto lloré, tanto supliqué a mi manera, tales fueron mis lastimeros ladridos, que el sabio, comprendiendo mi decidida afición a la flora americana, a las excursiones científicas, pidió para mí un billete de perrera. Un mes pasó y faltaban pocos días para tomar la playa del Nuevo Mundo. Una tempestad nos sorprendió de súbito, y el buque, tras la lucha formi-*

(2) Referencia al crítico Pelegrín García Cadena (1823-1882), víctima propiciatoria de los ataques de L. Alas durante esta época. El 25 de diciembre de 1877 le dedicó un artículo satírico, en las páginas de *El Solfeo,* con el título «Speculum Justitiae. I Don Pelegrín García Cadena».

dable con los elementos, sucumbió a su furia; sálvese el que pueda sonó por todas partes; yo vi a mi amo correr sobre cubierta poco antes de sumergirse aquella mole que iba a ser pasto de las olas; llevaba bajo un brazo una caja llena de yerbas y animaluchos, y bajo el otro, un libro en que se leía a guisa de rótulo: «El curare». Vi a mucha gente que se arrojaba a un bote, que era huir de la muerte inmediata. «¡Sitio!», reclamó con agonía. «¡Atrás!», gritó un marinero enarbolando un hacha. «¡Pues salvadme eso!», replicó mi amo arrojando al bote la caja y el libro al tiempo mismo que le tragaba una ola.

(Continuará.) *

* La anunciada continuación de este cuento de Clarín no se publicó nunca. (Nota de Redacción.)

ACCEDO A VUESTRO SANTUARIO

POR

JAVIER DEL AMO

Accedo a vuestro santuario, me abrís la puerta por medio de la muchacha de la cofia y el delantalito blanco y los zapatos negros, cuya silueta, cuyo cuerpo, evidencia una gran realidad: la de la gran vidriera cuyo fulgor me deslumbra..., tengo miedo y entro en las regiones ignoradas y desconocidas, voy a seguir andando si venzo este miedo, so pena de traslucir una timidez que no quisiera aparentar. Huelo el perfume de estas mansiones, vuestra fragancia, que es una fusión extraña de calor, perfume y orden, también limpieza, esa higiene metafísica de vuestros hogares. Es de una densidad —el olor— que me enerva. Es un olor, ¿cómo lo diría?, acogedor, íntimo, pero también fronterizo, me distancio de vuestro cosmos, con mi aspecto, siento de pronto el impresionante miedo de tener la corbata mal puesta, fallo imperdonable que trato de evitar torpe y nerviosamente, sin conseguirlo, hasta una repentina meta: la vidriera. Me detengo, expectante. Aunque me equivoqué; no es una vidriera, sino una puerta, que se abre, la verticalidad de los rayos solares se interrumpe, se disgrega, se rompe, disloca, destruye... mi paso por la anónima asepsia térmica de un brazo de doncella que tengo que esquivar me hace perder el equilibrio, ¡cuánto y cuánto rayo solar, Dios mío!, pisando el parquet con la mayor de las humildades, dudando —ya vi a la mujer— hasta qué punto mi mano, que se alarga, coincide con la suya, que también. Tuvimos suerte. Me asombra —me apena—, me confunde la dulzura de sus gestos, sus holas, sus deverdad, sus claroquesí, cuando me da por narrar una absurda patraña, que tengo una tía enferma o al aseverar erguido sobre mi corto esqueleto, que sigo sin publicar. Ya nos hemos sentado; cruza las piernas y me tranquiliza asegurando que David está al caer. Cruza las piernas con pericia y me fijo en sus rodillas, redondas y bien formadas, con los hoyos de la articulación. El sol me deslumbra y pido perdón y permiso para cambiar de sitio, a su izquierda. Es cuando veo su liga sujetando el entramado. Muevo enérgicamente la cabeza —costumbre que se remonta a mi niñez— para ahuyentar los malos pensamientos. Que si quiero un pitillo, bueno. Me viene un «Chester» emboquillado a la horquilla de mi mano, la llama luego, que enciende el cigarro, todo se llena de

dulce humo azul. Pero la liga me obsesiona, sigue ahí y miro para otro lado. El cenicero viene a consolarme, calma mi ansiedad. Sobre la mesa, ovalado, recibe el sol de la pieza donde estamos. Acerco mi cabezota al cacharro para depositar en él la ceniza y allí estoy: mi nariz, mi agresivo mentón, unos ojos que se achinan, la boca muda. La mujer de David habla que te habla, y yo miro al objeto como si fuera un animal, un conejo, por ejemplo. Recibe el cenicero la luz del sol en tres formas muy localizables; en su superficie total, en cada ángulo y en el fondo, donde la luminosidad se hace más intensa, debajo de mi ceniza. Mi rostro se vuelve a desfigurar cuando vuelvo al recipiente con el cigarrillo chamuscado. De improviso me siento, me veo abrazado, querido —hicimos el bachillerato juntos, todo tiene una explicación—, sentado, mirado por David. Que si edito; yo le digo que no. Es muy difícil, ¿no? Es que tú, chico, has elegido el camino peor, dice. Los premios —ahora hay muchos, este año dan un millón—, tal vez los premios. Me da un whisky. Hielo, agua, soda o solo. Acabo, me sorprende acabando el agua y aceptando el hielo. Con éste nos sucede una leve desgracia. Voy a por una patata frita y tiro el cacharro donde están los hielos. Nos ponemos, entre risas, con deportividad de gente satisfecha, a recuperarlos del suelo. Quedan todos menos uno. Me agacho, repto, pero cuando ya lo tengo cogido se me escapa. Repto otra vez, las piernas de la esposa de David están a la altura de mi confusa mirada. Son unas piernas bonitas; yo también tuve una novia; el whisky me hizo efecto. Cuando meto la mano debajo del sofá me tocan en el hombro. Vamos a comer. Dejo al cubito nómada y trato de sonreir: poco acostumbrado al alcohol, ahora resulta que estoy borracho. Trato de sonreir; no debí beber. Qué bella es esta mujer que me mira. Sus ojos quizá denoten ternura, pero lo que sí llevan en el fondo es la simpatía por mí, soy el amigo de su cónyuge, soy un literato. Exaltado por este pensamiento hago una tonta broma. Se ríe a sus anchas: sus dientes son pequeños pero iguales; su boca es pequeña aunque su cara no lo sea. Apago la colilla, con la mano crispada sobre el filtro, hasta acabar con la última chispa. Que si me quiero lavar las manos y vuelvo al pasillo del principio. En el cuarto de baño cierro la puerta con cuidado; deseo intimidad, un alto. Brillan bidé, lavabo, baño, retrete. Me da una imprecisa vergüenza mi faz en el espejo. Abro al azar un grifo, me lavo la cara, las manos, me seco. El rollo del papel higiénico americano me mira sobre la cresta de la cisterna. Salgo. Me he perdido. Señor guardia, perdí a mi mamá. Inmovilidad en el pasillo. En la cabeza, quién sabe si en la nuca, la tristeza de siempre. Me mira la criada; retrocedo. Es la comprensiva vestal que me llevará a su templo. De niño tuve mis símbolos,

no se crean, me cogía de la mano que me tendían, dentro del hueco que la nuca dejó en la almohada... Me hace una amable seña. Que me acerque. Obedezco y llego a la mesa puesta. Los dos bajan los ojos, pienso si se pondrán a rezar un Gracias, Dios mío, por los alimentos que vamos a tomar. Falsa alarma: maniobran con la servilleta. Yo hago lo mismo: la desenfundo del arito. Me agarro a un microscópico tubo de pan, muerdo. Bebo vino y aparento seguir una conversación en la que hay una entidad bancaria de por medio. Los miro. Esta mujer tiene un rostro especial, tiene un algo que la hace sumamente atractiva. Sus rosados brazos, sus finos dedos de uñas pintadas de rosa, la blusa encarnada, ligeramente trasparente, el sostén-trópico envolviendo el tórax. Nuevo susto: una fuente de alcachofas que me ofrece la alada ninfa atemporal. Mi niñez fue así, se lo juro. Me sirvo lo que puedo, un poco de todo para que luego no digan, patatas, guisantes, salsa, tarugos de jamón, que sorprendo entre esta maraña. El jamón me alegra y bebo vino, y la ninfa, exquisita y atenta, me renueva el líquido de la copa. Que si me gusta la comida. Me dicen luego que cómo y por qué no he publicado. Les vuelvo a repetir que es muy difícil, a la vez que me hago un lío tremendo con las hojas de las alcachofas. David cree haber leído algo mío en el «A B C». Un trabajo —añade— que recuerdo me gustó, era original y estaba bien escrito. Asiento, es verdad, publiqué algo en el «A B C», hace tiempo. Sí —dice él—, recuerdo que... trataba de la muerte, eran consideraciones en torno a la muerte. En efecto —afirmo yo—, agarrando los instrumentos para hacerme con dos pedazos de sangrienta carne y el puré complementario, hablaba un poco de la muerte, la muerte en Rilke, en algunos poetas. ¿Y cómo no has intentado publicar más en el «A B C»?, creo que pagan bien. No ha sido posible, digo masticando un pedazote de solomillo. Seguidamente libo de la copa. El esfuerzo, la energía concentrada en coordinar, comer, emborracharme, no hablar con la boca llena y contestar a las preguntas, me ha cansado extraordinariamente. Mis ojos lloran. Terminé el hermoso filete, y ella, inclinando su clauso busto, me dice: ¿Quieres más? Domino mi encabritada lengua con un «no» que dudo oyera. Ahora zampo un áureo flan. Nos levantamos, tengo ganas de dormir. Otra vez estoy en el silencio-laberinto, me siento antecedido, acompañado, precedido por ellos, rumbo al café. Mándanos alguna cosa tuya cuando publiques; nos gusta leerte. De acuerdo, prometido. Miro a la mujer de mi amigo, que se me presenta borrosa: nos hemos sentado, café, coñac. David se levanta, sale, vuelve con un puro. Hombre, muchas gracias. Fumo, bebo.

La esposa de mi amigo se tambalea como se tambalea mi pensamiento: queridísima señora, dulce madame, déjame dormir en tu re-

gazo, sentir cómo tu seno palpita, tu corporeidad, tu abandonado antebrazo sobre una colcha cualquiera. Me siento niño en fase anal, infante desacogido, criatura sin urdimbre, señores: por la noche duermo mal, tengo al revés la agresividad. Señores, qué será de mí. Dejo la gran ceniza en «mi cenicero» verde. Está nublado el día en la habitación.

Paladeo un coñac, que no me sabe a nada. Qué, ¿tienes algo en perspectiva? Sí, contesto, una novela, larga, sí, unos doscientos folios. Tengo que irme de aquí cuanto antes. Pretexto que me esperan en una tertulia. La vida de un escritor es bohemia, comprended. Nos hacemos cargo, dice ella, en la leve penumbra del vestíbulo. Me da su mano, David me abraza. Adiós, adiós, yo también tuve una novia, el primer amor es el verdaderamente inmortal. Estoy borracho, doy una pirueta en la escalera, miro para arriba y la puerta se cerró suavemente. En el portal saludo al portero a través del cristal de la cabina, y llego al resplandor de las cinco de la tarde, al limpio aire cuajado de polen vegetal; recorro los cuidados jardines donde pacen niñeras y cochecitos, bajo las sombras de las acacias, retorno —las manos en los bolsillos, un gracioso tambaleo de ser vivo a la deriva— a mi conocida y fatal condición.

JAVIER DEL AMO
Ayala, 5
MADRID-1

NOTAS SOBRE OCTAVIO PAZ

POR

JULIO ORTEGA

Julio Cortázar ha dicho de José Lezama Lima que se sitúa junto a los más altos momentos de la literatura latinoamericana actual: Jorge Luis Borges y Octavio Paz. Y esto es rigurosamente cierto; Lezama, Borges, Paz y el mismo Cortázar, sin duda, son hoy los mayores escritores de esta América, y un rasgo común parece distinguirlos: la inventiva radical de una fundamentación poética como profunda modificación de la realidad; escritura y autocuestionamiento son fases de un mismo proceso en estos autores, en esa visión de la realidad a través de una poética radicalizada por el múltiple valor (crítico, barroco, erótico, histórico) del lenguaje. Son ellos los fundadores de nuestra actual tradición literaria; tradición que es de rupturas, como ha señalado el propio Paz.

El complejo y seguro proceso de la poesía de Octavio Paz y el no menos decisivo de su pensamiento crítico ofrece la imagen de un intenso debate por formular un diálogo poético acorde a la actual situación del lenguaje; esto es, en el contexto de la crisis y el malestar contemporáneos. Paz ha escrito que la bomba atómica no ha destruído el mundo, pero sí nuestra imagen del mundo; entre la tecnificación distorsionadora y la ausencia de una imagen que nos ligue, la poesía deberá manifestar el vacío para restablecer el diálogo a través de la nueva comunicación de una profunda búsqueda analógica.

Formada hacia la década del 40, esta doble incidencia —poesía o lenguaje y crítica de la poesía o del lenguaje— viene a configurar su madura gravitación en esta última década; la actual poesía de Paz es un verdadero delta que enriquece en varias direcciones, con un parejo afán de conocimiento y de crítica, el mismo estado de la literatura en nuestro idioma y nuestra misma concepción de una literatura históricamente actual. Si la poesía de Paz propone una síntesis para una nueva comunicación, el proceso de su poesía revela una larga y riquísima exploración que, duplicada en el permanente debate de su pensamiento poético, replantea el sentido de la palabra creadora en relación a la sociedad, al erotismo, a la religión, a la situación, en fin, de su destino de diálogo en una historia de formas críticas, y siempre, por cierto, en el campo del lenguaje como realidad creada

por las otras realidades, cuya mayor incidencia en aquéllas es precisamente su condición independiente. La característica más viva de la poética de Octavio Paz es la de ser en varios sentidos una poética solar.

Los mecanismos formales

Es posible observar dos mecanismos formales en la poesía latinoamericana actual, obviamente relacionados a la situación de la poesía en nuestro tiempo: un mecanismo narrativo y otro fraseológico.

El mecanismo narrativo —por ejemplo, en Ernesto Cardenal o Nicanor Parra— parece formular un *corpus* hablado, un nivel de comunicación con el lector a partir de la oralidad, uniendo así en el poema la voluntad de verdad con la voluntad del diálogo. El poema se desarrolla narrándose a sí mismo el encuentro con el lector —que posiblemente es el redescubrimiento fundamental de nuestra poesía— en el acuerdo común de revelarse mutuamente una verdad común. La poesía narrativa es por eso una poesía de la desmitificación: buscando al lector se encuentra a sí misma como antipoesía, como crítica a la realidad en la crítica verbal que supone, como corte en el habla. O sea, más allá de la tradición poética establecida. Cuando Parra escribe: «Los poetas bajaron del olimpo», quiere decir, en realidad: los lectores hallaron la poesía, o tal vez: el lenguaje halló a ambos.

Al lado de esta poesía coloquial opera también una poesía fraseológica, cuyo mecanismo es contrapuntístico: los versos son unidades que espejean, que irradian de un núcleo o que lo persiguen en el impulso de una totalidad a la vez formulada como canto y como reflexión. La poesía sigue siendo hablada, pero su ideal verbal no es el encuentro del habla del lector, sino el múltiple monólogo. El poema, por ello, ya no es un *corpus* continuo, sino un espacio discontinuo. El espacio poético, por lo tanto, es la zona donde la realidad se fragmenta para totalizarse, donde la verdad poética se hace un prisma para asediar la compleja realidad.

Es posible que en sus extremos simplificados la poesía narrativa se convierta en poesía social, y la fragmentaria, en poesía hermética. Pero en la situación actual de la poesía en nuestro idioma ambos mecanismos tienden a reunirse, buscando diversas coincidencias o, como en el caso de Paz, una síntesis como poética central. Basta recordar, por otra parte, que la poesía de Paz y la de Parra, por ejemplo, reconocen un origen común: el surrealismo. Y no en vano la poesía de Paz muestra un proceso explorativo de varias posibilidades narrativas. Y no es

menos cierto que Cardenal accede al canto o al pastiche del canto, a la elegía de lo coloquial; como Parra, hace estallar ahora la narración poética en un segmentarismo de unidades mínimas.

Hacia el medio siglo la literatura parecía haberse escindido en dos imágenes contrapuestas: la imagen de un hombre histórico y la imagen de un hombre esencial. Dos imágenes que parecieron irreconciliables, divorciadas por un realismo parcial y por un espiritualismo evasivo. Precisamente escritores como Paz o Cortázar vienen probando con sus obras, con el pensamiento poético de sus obras, que ese dualismo era tan exiguo como ingenuo. Este dualismo estético, que había simplificado también a la crítica, viene negado desde el inaplazable desgarramiento de la escritura naturalista, que marca el cambio de una visión orgánica de la realidad (realismo dictado por la ilusión burguesa de repetir la vida en el arte como su copia), su canje por una visión fragmentaria acorde a la situación más actual de la historia (hacia un realismo poético y totalizador), y por ello, el desgarramiento de la escritura supone en su mismo ejercicio la crítica a la realidad en la crítica al lenguaje.

En este debate implicado, la poesía de Paz es una síntesis y una totalización: síntesis de espíritu y de historia, su posibilidad más intensa y bella en la poesía de nuestro idioma, en la creación poética de nuestro tiempo. Hay en su poesía un barroco solar: la iluminación es para ella un descubrimiento del mundo, una crítica reflexiva y un canto a la soñada realidad entera. La técnica poética, ha escrito Paz, es la moral del poeta; y esta afirmación propone el alto compromiso verbal del poeta, el restablecimiento del valor lenguaje en la desvalorización contemporánea. Y la síntesis que la elaboración técnica de Paz persigue, reconoce un núcleo: el instante. El instante que hace perpetuo al presente en el vórtice que liga la multiplicidad humana. El instante, además, como una forma reciente del humanismo, ante la depredación del pasado y la neurosis del futuro. Así, el lenguaje es el espíritu y el lenguaje es también la historia. De este modo la forma es el significado de la realidad.

Recordemos, por otra parte, que tres de los grandes poetas de nuestro tiempo —Eliot, Pound, Brecht— han sido asimilados creativamente por la poesía latinoamericana, y acaso sobre el fondo más o menos común de una vanguardia europea que no sólo supone al surrealismo, sino también, y marcadamente, la irrupción coloquialista desde Apollinaire. Si la poesía de Eliot parece haber perdido su inicial hegemonía, es acaso porque sus postulaciones técnicas —en las que obviamente se base una imagen del hombre— han sido sobrepasadas por el fabuloso experimentalismo formal de Pound, por su riqueza

lúdica, así como por el ideal crítico de la poesía de Brecht, por su amarga alegría contemporánea. Si reconocemos en Pound la fundación de un fragmentarismo que supone la poesía fraseológica, no sería inexacto sugerir que a través de él la poesía de Octavio Paz muestra una vinculación con las exploraciones poéticas en habla inglesa, acaso si hasta el juego teorético del campo abierto propuesto para el «verso proyectivo» por Charles Olson, proseguido por Robert Duncan. Pero aquí la diferencia fundamental, y a este mismo nivel técnico, resulta ser epistemológica: el poema de Pound implica una fragmentación contemporánea ligada al caótico nihilismo de una cultura de postguerra; en cambio, Paz, con el mismo mecanismo elevado a la unidad del campo poético, anuncia una voluntad de integraciones, de totalizar la realidad explorada en el prisma fragmentario de la forma. Otro tanto ocurre con los problemas técnicos planteados por Brecht, cuyas fábulas morales han sido transformadas por un fenómeno fundamental: la introducción del yo en el poema, la participación más total de la persona, más adentro o más allá de la simple objetivación crítica. O sea: el cuestionamiento de la objetividad inmediata —tan ambigua ahora, por lo demás— con la presencia de la primera persona, eje nuclear de la poesía de nuestros días conflictivos.

El pensamiento poético

Lo dicho insiste en un hecho fundamental de la poesía: el pensamiento poético viene dado por la formulación del poema. La forma no es aquello que se separa del «fondo», sino el hecho verbal mismo: un espacio poético en una ordenación verbal. «El fondo brota de la forma y no a la inversa», escribe Paz.

¿Y qué supone esta forma en la poesía de Paz? ¿Cuál es el pensamiento poético de su formulación antes descrita?

En primer lugar, esa forma fraseológica que se conjuga como unidad totalizadora aparece como un rito significante: la realidad es, fundamentalmente, nombrada, y el solo hecho de su designación la inventa, como presencia rodeada de vacío, conjugándola en la secuencia designativa del poema. De modo que el *corpus* del poema es una estructura de fundaciones, una secuencia de puntos de vista que incorporan —entre el vacío y el tiempo— fragmentos de una breve y durable intensidad, de una instantánea y reflexiva presencia. Por eso esta forma contrapuntística está unificada por el tono del canto que se convierte en una oración sobre lo vivido, o sea que las palabras de la experiencia van encantando al mundo, uniéndolo bajo la

luz blanca de su afán conjugador. Y al mismo tiempo esta forma presenta, convierte en presencia, la incoherente realidad vista y vivida, y la somete a la vibración de la realidad rescatada. Así, en esta poesía el verso es un breve caos: es parte visible de una incoherencia que acompaña a ese verso como un bosque al árbol: detrás de cada verso percibimos el trabajo poético de una profunda elección, cuya evidencia, no obstante, es la sencillez; el poeta ha elegido esa frase —caos mínimo—, y esa frase preside una multiplicidad invisible que es lo vivido en el marco del vacío; y de ese modo la frase es el sueño de un período mayor, la mínima unidad fragmentaria de la comprensión de una realidad que rodea al poema como el vacío de donde el lenguaje brota.

Por eso la poesía de Paz tiene esa forma solar que decíamos: cada verso es una iluminación inmediata que remite a un fuego central. Y también por eso el suyo es un barroco deducido, o un barroco vaciado; las palabras no duplican la realidad: las palabras rescatan de la realidad unos cuantos objetos sencillos y alucinantes que la denuncian. Cada verso es un fragmento que se conjuga como unidad en la serena ferocidad del canto. No en vano Paz escribe: «Mediodía de la memoria»; unidad, pues, del tiempo vivido, permanencia en el rescate de la presencia entera.

La poesía es para Paz esa realidad entera, pero esta realidad no es una ilusión, sino un combate; un combate con el vacío que rodea a la palabra, es decir: al hombre. Así, aquella realidad que se desea como un vértigo entero, como una presencia en el centro de la ausencia, adquiere forma en tanto forma del vacío; esto es, como manifestación que la muestra alucinada por su integridad, y alucinada también por el vacío que vence y que expresa.

¿Y qué es este vacío que rodea a la palabra? Posiblemente una condición de la misma palabra, una condición del mismo hombre: un desafío metafísico y un debate también de la conciencia. En relación a la palabra, este vacío hace que la palabra se convierta en subversión, en estallido de la forma, en combate: en crítica de la misma palabra; por la intensidad sintética del verbo poético, como en Paz, y ya desde Mallarmé; por la ruptura azarosa del discurso en el pastiche verbal, como en Cortázar, y acaso desde Joyce. En relación al hombre este vacío anuncia por lo menos dos situaciones modernas: la desaparición de una fe trascendente y la ausencia de una imagen del mundo. Y la poesía quiere ocupar por eso otra vez como lenguaje común, como diálogo total, esa imagen ausente: la poesía intenta, finalmente, la ambición de la totalidad entre el espíritu y la historia, entre la conciencia y el mundo, en tanto *anima mundi*,

en tanto fórmula de la realidad. El lenguaje analógico de los místicos, que Borges lamentaba no poder usar ante el espectáculo de la simultaneidad *(El Aleph)*, y que lo lleva a fundar el manierismo de la glosa, el gran pastiche de la inteligencia, ese lenguaje vuelve ahora a ser anunciado por Paz en una nueva analogía poética que rescata el poder verbal de la transmutación.

Y en esto la poesía de Paz es sólo equivalente a la asombrosa experiencia verbal de Lezama Lima, quien también inventa una radical concepción del hombre en la poesía, del lenguaje como paraíso unificador. Rodeados como estamos de vacío, la poesía se nos propone como núcleo que liga al hombre y la realidad a través de la crítica de esa realidad en la crítica del lenguaje, a través del diálogo múltiple —o monólogo plural, como dice Paz— que inventa el encuentro del poeta y el lector en la identidad común, en la proposición de un destino común delatado por la aventura del destino del artista, como se deduce en Cortázar; o en la proposición de «la incoherencia original, *la otra coherencia*», como sugiere Paz.

El tiempo en un día

Acaso sea «Viento entero» el poema que señala mejor esta fecunda etapa de la obra de Paz.

El nombre del poema propone la imagen del viento como unidad. Esto es: la íntima contradicción de tiempo y perpetuidad, de tránsito y fijeza.

El poema es una espiral cuyo cuerpo —ese viento entero— ambiciona la totalidad en la síntesis. Una espiral que gira en torno al repetido eje «El presente es perpetuo», verso que se reitera como apertura y como conclusión: es una fórmula encantatoria en su sonido lleno, en su plenitud sonora; y es también un canto a la progresiva apertura del poema, a su movimiento de captura.

Si el presente es perpetuo, el tiempo es el instante: el instante se prolonga como eje del tiempo. Todo es así presente a partir del presente de la escritura. El poema construye por eso el presente, porque el tiempo ha sido ocupado por la palabra. Paz dice 'perpetuo', y no eterno, porque 'perpetuo' indica una conquista humana: «El presente es perpetuo», conserva para esa perpetuidad del tiempo la temporalidad que es su condición. Por eso, y no sólo por la recurrencia amorosa, éste es un gran poema erótico: las formas son aquí el erotismo del poema, más que las imágenes, porque las formas toman posesión de una realidad plural que unifican. El ritmo, la construc-

ción, las reiteraciones, las definiciones, el espacio, en fin, que se va creando anuncia un proceso ritual: la construcción progresiva de un mito, su invención. Este poema es un himno ritual porque la vida es recreada como un mito; y por eso cada acto humano es un episodio total, cada objeto es una presencia plena. Los actos y los objetos, como las palabras entonces, son únicos: de aquí la religiosidad implícita en esta rigurosa elegía.

El presente es perpetuo
Los montes son de hueso y son de nieve
Están aquí desde el principio
El viento acaba de nacer
Sin edad
Como la luz y como el polvo

«El presente es perpetuo»: desde este punto de vista la realidad va a ser definida de nuevo; y por eso las imágenes requieren del verbo inicial «ser», del «estar» que celebra la presencia primera. El deseo se propone así como definición: la fórmula sugiere una eternidad dentro del tiempo, un infinito en la finitud, anunciando ese deseo en el juego contradictorio y sintético que supone la oposición «desde el principio» y «acaba de nacer / sin edad». El viento acaba de nacer, pero carece de edad, como el tiempo, como el mismo lenguaje: esta contradicción sintética es, por eso, el signo que preside la relación del hombre y la realidad, de la contemplación y la naturaleza. Por otra parte, estos primeros versos sugieren un primer día del mundo, un nacimiento en la perpetuidad: la creación pética empieza con la creación de la realidad. El ritmo designativo, en las definiciones y en la correlación de imágenes, advierte además que el poema se abre como canto de esa realidad fundada; y los elementos primarios (hueso, niéve, luz, polvo) señalan esa fundación, y también el nacimiento de un lenguaje, de un código.

Los versos siguientes incorporan en un mismo espacio otro plano: el tiempo presente que rodea al poema, su circunstancia:

Molino de sonidos
El bazar tornasolea
Timbres motores radios
El trote pétreo de los asnos opacos
Cantos y quejas enredados
Entre las barbas de los comerciantes
Alto fulgor a martillazos esculpido
En los claros de silencio
Estallan

Los gritos de los niños
Príncipes en harapos
A la orilla del río atormentado
Rezan orinan meditan
El presente es perpetuo

Esta circunstancia del poema es el paisaje caótico y dolido de la India: el lenguaje empieza así a convertirse en historia. Aquí, en una historia desgarrada íntimamente por una implicancia religiosa.

El tiempo se introduce en el poema, otro tiempo en el mismo espacio contrapuntístico del recuento. Es el pasado que la palabra ocupa para restituirlo en su dimensión instantánea:

Se abren las compuertas del año
El día salta
Agata
El pájaro caído
Entre la calle Montalambert y la de Bac
Es una muchacha
Detenida
Sobre un precipicio de miradas
Si el agua es fuego
Llama
En el centro de la hora redonda
Encandilada
Potranca alazana
Un haz de chispas
Una muchacha real
Entre las casas y las gentes espectrales
Presencia chorro de evidencias
Yo vi a través de mis actos irreales
La tomé de la mano
Juntos atravesamos
Los cuatro espacios los tres tiempos
Pueblos errantes de reflejos
Y volvimos al día del comienzo
El presente es perpetuo

El día es una joya y el poeta se ve a sí mismo como el pájaro caído: el encuentro con la mujer introduce un nivel nuevo en el poema, el impulso hacia la recuperación del tiempo en el presente. Nuevamente las definiciones (es una muchacha, si el fuego es agua) reproducen en la sola designación el asombro del encuentro, la plenitud del azar en el profundo juego que conjuga lo errático, lo gratuito, con el hallazgo del sentido, con el destino; el «precipicio de miradas», al borde del cual se produce el encuentro, sugiere ese

abismo de posibilidades erráticas, impone el asombro. «Si el agua es fuego», ella es una «llama», «encandilada», que se constituye en núcleo de una hora infinita (redonda); el encuentro erótico, así, convoca la transmutación de la realidad, su correspondencia analógica y establece, por lo tanto, el código de la perpetuidad dentro de lo temporal. El erotismo funda el contacto del tiempo y lo perpetuo, y será entonces el mecanismo del propio desarrollo creativo, de la ordenación íntima del poema. «Una muchacha real», escribe Paz, y la evidencia supone el asombro. Ella es la presencia, el eje que suscita las evidencias: el mundo resulta espectral, los mismos actos del amante han sido irreales y hoy son rituales: «La tomé de la mano», gesto del rito que en la sencillez sugiere un mundo tácito. La realidad la funda el amor, la reconstruye: «Y volvimos al día del comienzo.»

En seguida aparece el presente de la escritura poética:

21 de junio
Hoy comienza el verano
Dos o tres pájaros
Inventan un jardín
Tú lees y comes un durazno
Sobre la colcha roja
Desnuda
Como el vino en el cántaro de vidrio

Este es el eje de la escritura: a partir de este día —21 de junio— el tiempo —en el substrato solar del verano— se irá desenvolviendo espectralmente, girando en la escritura ya erótica del diálogo creativo. Este erotismo, en este espacio temporal, es el escenario del poema, y también su núcleo germinativo. Se advierte además que la fórmula que vertebra el poema —«El presente es perpetuo»— es una definición propuesta como deseo: el deseo que somete a la realidad para ligarla. Deseo que, como en la pura magia, debe ser convocado por el rito: por la escritura; así, la realidad es un espectáculo ritual a designarse, más que un caos a deducirse en un orden. Tal vez en los versos citados se escucha alguna resonancia de la suntuosidad del *Cantar de los cantares;* pero en el espacio contrapuntístico del poema las imágenes adquieren su plenitud en su misma fragmentación como cortes efectuados por la palabra en la secuencia del asombro; por eso no requieren de las adjetivaciones y basta una sola comparación: el lenguaje poético nombra y con ello elogia.

Un nuevo plano poético aparece en los versos siguientes:

Un gran vuelo de cuervos
En Santo Domingo mueren nuestros hermanos
Si hubiera parque no estarían ustedes aquí

Nosotros nos roemos los codos
En los jardines de su alcázar de estío
Tipú Sultán plantó el árbol de los jacobinos
Luego distribuyó pedazos de vidrio
Entre los oficiales ingleses prisioneros
Y ordenó que se cortasen el prepucio
Y se lo comiesen
El siglo
Se ha encendido en nuestras tierras
Con su lumbre
Las manos abrasadas
Los constructores de catedrales y pirámides
Levantarán sus casas transparentes
El presente es perpetuo

Así, la historia aparece en el poema poéticamente señalada por la muerte de nuestros hermanos y por nuestra propia impotencia. El tiempo contemporáneo, el siglo, ocupa ahora a América Latina, y en su lumbre nuestros pueblos edificarán sus casas transparentes. Como Tipú Sultán, que humilló a los colonialistas inglesés, el tiempo nuestro requiere derrotar sus dependencias, el nuevo colonialismo. Si la historia es política, es también construcción para el poeta: una identidad recuperada.

Vuelve luego el amor: y ahora la mujer es un laberinto que conduce al plano anterior de la circunstancia, al mundo que rodea el acto de la escritura. Así, el diálogo del poema se va ampliando, comprometiendo en su pareja intensidad un íntimo debate de la conciencia que asume, precisamente, las formas actuales de una realidad entera.

El sol se ha dormido entre tus pechos
La colcha roja es negra y palpita
Ni astro ni alhaja
Fruta
Tú te llamas dátil
Datia
Castillo de sal si puedes
Mancha escarlata
Sobre la piedra empedernida
Galerías terrazas escaleras
Desmanteladas salas nupciales
Del escorpión
Ecos repeticiones
Relojería erótica
Deshora
Tú recorres
Los patios taciturnos bajo la tarde impía
Manto de agujas en tus hombros indemnes

Si el fuego es agua
Eres una gota diáfana
La muchacha real
Transparencia del mundo
El presente es perpetuo

La recurrencia erótica se revela aquí como un mecanismo del poema: el acto creador se contempla a sí mismo tanto en su rigor como en su apertura; el amor conjuga las contradicciones al transparentar la realidad: las evidencia en tanto instante que relieva el contorno.

Los montes
Soles destazados
Petrificada tempestad ocre
El viento rasga
Ver duele
El cielo es otro abismo más alto
Garganta de Salang
La nube negra sobre la roca negra
El puño de la sangre golpea
Puertas de piedra
Sólo el agua es humana
En estas soledades despeñadas
Sólo tus ojos de agua humana
Abajo
En el espacio hendido
El deseo se cubre con sus dos alas negras
Tus ojos se abren y se cierran
Animales fosforescentes
Abajo
El desfiladero caliente
La ola que se dilata y se rompe
Tus piernas abiertas
El salto blanco
La espuma de nuestros cuerpos abandonados
El presente es perpetuo

«Ver duele», escribe Paz, porque el conocimiento —apoyado en la visión— parece rasgado por el viento, por la urgencia de unidad. Esta urgencia dicta el ritmo de los versos, el juego de los espacios, conjugando el germinativo proceso de la unidad. El erotismo, pues, conduce también a la solución del conocimiento y del mundo porque liga al individuo y a la naturaleza muda: la sangre es un puño que golpea puertas de piedra buscando la comprensión de una mudez pétrea y negra. Y el momento erótico es la consumación de esa unidad, la derrota de la mudez del mundo, la respuesta humana a esa mudez.

Nuevamente la espiral del poema recupera los viajes de la pareja, la temporalidad erótica de su ligazón con el mundo a través del presente:

El morabito regaba la tumba del santo
Sus barbas eran más blancas que las nubes
Frente al moral
Al flanco del torrente
Repetiste mi nombre
Dispersión de sílabas
Un adolescente de ojos verdes te regaló una granada
Al otro lado del Amu-Darya
Humeaban las casitas rusas
El son de la flauta usbek
Era otro río invisible y más puro
En la barcaza el batelero estrangulaba pollos
El país es una mano abierta
Sus líneas
Signos de un alfabeto roto
Osamentas de vacas en el llano
Bactriana
Estatua pulverizada
Yo recogí del polvo unos cuantos nombres
Por esas sílabas caídas
Granos de una granada cenicienta
Juro ser tierra y viento
Remolino
Sobre tus huesos
El presente es perpetuo

La India convoca también su secreto curso religioso: su miseria es imagen de una depredación más vasta de la fe. Pero esta fe es una recuperación de la vida por el erotismo: el mismo destino aparece así provisto de sentido. El país en ruinas supone aquí un alfabeto roto que el poeta ha reconstruido en su propio ser, también propuesto como una dispersión de sílabas: el lenguaje es de este modo una analogía de la realidad, pero la disyuntiva no parece darse entre un caos y un orden, sino entre una pérdida de sentido y una posibilidad de sentido. Esta identidad por el lenguaje implica también una identidad por el conocimiento: ese lenguaje lo ha identificado con el mundo, en el amor, en la India, ha reconstruido una identidad conjugada. Los versos siguientes introducen la plenitud de la noche, de esa conjugación:

La noche entra con todos sus árboles
Noche de insectos eléctricos y fieras de seda
Noche de yerbas que andan sobre los muertos

Conjugación de aguas que vienen de lejos
Murmullos
Los universos se desgranan
Un mundo cae
Se enciende una semilla
Cada palabra palpita
Oigo tu latir en la sombra
Enigma en forma de reloj de arena
Mujer dormida
Espacio espacios animados
Anima mundi
Materia maternal
Perpetua desterrada de sí misma
Y caída perpetua en su entraña vacía
Anima mundi
Madre de las razas errantes
De soles y de hombres
Emigran los espacios
El presente es perpetuo

La noche es el espacio del reconocimiento, de la conjunción de los opuestos. La noche es ahora el centro de la realidad y en ella el universo se integra encendiendo una semilla: la mujer. Ella es un enigma en forma de reloj de arena: es, pues, el tiempo y a partir de ella todo se vivifica en el reconocimiento de un origen, si bien ella ratifica asimismo la íntima condición del exilio. Por imagen del mundo, por matriz maternal, la mujer es la encarnación más perfecta del vacío. A esta altura del poema, el encuentro de la realidad empieza a adensar su sentido en las imágenes que empiezan a proponerse simbólicamente.

En el pico del mundo se acarician
Shiva y Parvati
Cada caricia dura un siglo
Para el dios y para el hombre
Un mismo tiempo
Un mismo despeñarse
Lahor
Río rojo barcas negras
Entre dos tamarindos una niña descalza
Y su mirar sin tiempo
Un latido idéntico
Muerte y nacimiento
Entre el cielo y la tierra suspendidos
Unos cuantos álamos
Vibrar de luz más que vaivén de hojas
¿Suben o bajan?

El presente es perpetuo
Llueve sobre mi infancia
Lueve sobre el jardín de la fiebre
Flores de sílex árboles de humo
En una hoja de higuera tú navegas
Por mi frente
La lluvia no te moja
Eres la llama de agua
La gota diáfana de fuego
Derramada sobre mis párpados
Yo veo a través de mis actos irreales
El mismo día que comienza
Gira el espacio
Arranca sus raíces el mundo
No pesan más que el alba nuestros cuerpos
Tendidos

Shiva y Parvati, dioses de la creación y de la energía, masculino y femenino del origen, presidente esta secuencia final que proyecta el amor en una resonancia sagrada, y aun epistemológica: la perseguida unidad supone un canje de dualidades, una íntima fusión en la realidad modificada por el amor. Muerte y nacimiento son también una unidad en esta febril integración, y el círculo se cierra: los tiempos y espacios, en la transparencia erótica, son conjugados en la escritura que penetra la realidad suscitando la unidad alucinada. El hombre, la mujer, son finalmente las raíces del mundo y el alba vuelve en esta imagen, como en la primera del poema, a proponer el misterio de lo irreal en la misma definición. Así, el poema desarrolla su espiral de alba a alba, y este día entero —este viento de la creación girando en el mito de un día— repite al tiempo como a una perpetuidad plural y única, abierta y asida.

Julio Ortega
University of Pittsburgh
Cathedral of Learning 1617
Pittsburgh, Pennsylvania 15213
U. S. A.

JOSE JUAN BRUNER Y SU TIEMPO

POR

MARCELO SEGALL

Una carta de Humboldt

En el año de la *Primavera de los pueblos* (1848), un joven alemán, José Juan Bruner, desembarcó en Valparaíso. No portaba mayor equipaje, pero traía dos valores importantes: una carta de presentación de Alexander von Humboldt al ministro Mariano Egaña, redactor de *La Constitución de Chile,* y un certificado de estudios médicos firmado por dos autoridades: el gran fisiólogo Juan Müller y el gran clínico Schultz von Schultzenstein.

Estuvo algún tiempo en Valparaíso: era el centro mercantil del Pacífico. Después se trasladó a La Serena, un foco minero y fundidor cupríferos. Así pudo obtener alguna clientela influyente, adquirir prestigio profesional, reunir dinero, encontrar una bella esposa criolla en la aristocracia provinciana, doña Carmen Escobar Rey de Castro, y trasladarse a la capital: hacer la carrera universitaria para la cual había sido preparado.

Sin embargo, su viaje y residencia en Chile no son el típico itinerario del inmigrante dispuesto «hacer la América». Cuando partió de Hamburgo, sólo había previsto un lapso de tres años de viaje, conocimiento directo del mundo y el posible retorno. Era miembro de una Misión Científica enviada a Nueva Zelanda, Oceanía y la costa occidental de la América Meridional. Una de las tantas expediciones científicas de esos años. Todos los grandes países prepararon más de una. Era una época de gran curiosidad geográfica, sostenida por la aspiración colonialista de las grandes potencias. Es famosa la expedición británica del *Beagle* con Darwin como naturalista. Poco conocida la Misión Astronómica Gillies, de los Estados Unidos. Y desconocida la francesa de *L'Oriental,* organizada por Vendel-Heyl, con un brillante equipo de profesores, aparatos de física, fotografía y química y con 70 estudiantes. Cuyo naufragio, unido a causas políticas, permitieron dejar en Chile un buen número de profesores que cooperaron

a preparar el medio cultural necesario para la futura labor científica de Bruner (1).

Pero debemos distinguir la expedición de Bruner de la inglesa y de la norteamericana. La alemana fue enviada por una Sociedad cultural, continuación y filial ideológica de la Sociedad organizada en casa de Hegel en 1826.

La Sociedad hegeliana tenía varias secciones: el aspecto filosófico era comandado por Eduardo Ganz; el científico médico, por Juan Müller y Schultz von Schultzenstein, y el científico general, por Alexander von Humboldt. Todos miembros del ala liberal del hegelianismo (2). Impregnados del espíritu universalista de la concepción hegeliana, propiciaban todos los avances posibles de la cultura. La concepción unitaria de la dialéctica, ligando la razón a la realidad, era casi una fe y un deber religiosos. De tal modo, que sentían la obligación de expandirla en todas direcciones y hacia todos los países. Los maestros hegelianos ponían todo su espíritu en inspirar entusiasmo a sus discípulos. Son inexplicables muchos aspectos de la labor perseverante y sacrificada de Karl Marx y de Federico Engels sin el fervor creado por sus profesores. *Es un punto importante y olvidado del hegelianismo.* Es así como muchos jóvenes hegelianos llegaron a ser líderes de escuela en sús respectivos países. Después de estudiar en Alemania, Víctor Cousin fue el jefe del espiritualismo ecléctico de Francia. Lo mismo Vera en Italia. Aún hoy es poderosa la escuela hegeliana de Nápoles. Los rusos Bakunin y Herzen crearon el hegelianismo de su patria. De la misma manera, cuando los profesores de José Juan Bruner vieron en él un joven entusiasta, de carácter creador y apasionado, de inmediato lo comprometieron en la expedición. Para ellos era una extraordinaria posibilidad llevar un hegeliano al Nuevo Mundo.

Dispuestos a facilitarle su posible obra, le entregaron las mejores recomendaciones posibles. Para Chile, la carta de Humboldt a Egaña. Habían sido amigos en París. Y en verdad, durante toda su vida le fue útil a Bruner la recomendación del gran geógrafo. Con ella pudo ser presentado al Presidente Manuel Montt. En su batalladora vida chilena tuvo en todo momento la protección del mandatario. Le abrirá las puertas de la Universidad con la oposición violenta de gran parte

(1) Antonio Vendel-Heyl fue el creador de cátedras de Lenguas Clásicas en la Universidad de Chile. Difundió además el microscopio, la fotografía y el socialismo utópico francés. Su expedición permitió que Chile fuera uno de los primeros países fotografiados de la Tierra. El naufragio de *L'Oriental* entregó el tema *Dos años de vacaciones* al novelista Julio Verne.

(2) Sobre Müller, Schultz y Ganz, ver: W. Moog. *Hegel y la Escuela Hegeliana.* traducción Gaos, Edit. Revista de Occidente, Madrid, 1931; Auguste Cornu, *Karl Mar et Friedich Engels*, Presse Universitaires de France. París, 1951, y Georg Brandes, *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1946. Diversos traductores.

de la jerarquía académica tradicionalista. Muerto el Presidente, su hijo Pedro heredará la obligación de apoyarlo. Lo hará incluso en ásperos debates parlamentarios (3).

Cuando Bruner conoció el país, estuvo indeciso si fijaba aquí su residencia definitiva. Era una república progresista, pero también muy atrasada. Ya había nacido su movimiento literario y científico y se repitió en tono menor la batalla del romanticismo; pero, salvo una *élite* de escritores, catedráticos y artistas, como Bello, Sarmiento, Lastarria, Vendel-Heyl, Marín, Gay, Lozier, Rugendas y Monvoisin, la mayoría de la nación era analfabeta y gran parte de los «doctos» estaban limitados por la neoescolástica colonial. Desde 1843 existía la Universidad, pero era un organismo en formación y constreñido por la petrificación circundante. Sin embargo, las tristes noticias europeas, en particular la derrota de la revolución democrática alemana, le impusieron la decisión. Percibió los efectos del triunfo del absolutismo sobre los hegelianos liberales. Sus maestros, aunque lejanos a la política activa, habían sido orientadores intelectuales en el movimiento revolucionario vencido. Como es natural, el joven doctor no deseaba ser un sospechoso más en su patria, sino un hombre libre en una república libre, donde exponer sus ideas sin censura gubernativa. Pensó lo mismo que la mayoría de los liberales de su país: «Si no podéis arrebatar los tiranos a los pueblos», ayudad «a levantar la sociedad americana», «arrebatad los pueblos a los tiranos» (4). Entre los emigrados en busca de la libertad, llegaron a Chile: un diputado a la Asamblea de Prusia, Andwanter; un naturalista, Rodulfo Amado Philippi, rector del Politécnico de Cassel; un pintor utopista, Simon, y el doctor Scheinder, activo dirigente revolucionario. Todos serán después distinguidos profesionales y catedráticos en Chile.

Personalmente, no creo en la predestinación calvinista, y Bruner era más bien luterano; pero hay una extraña coincidencia en su sino: nació en 1825, un *18 de septiembre*. Es el día patrio de Chile, algo semejante al 14 de julio para los franceses, pero más emotivo aún: es el aniversario de la independencia.

La obra del hegeliano Bruner

Su residencia definitiva en Chile—no volvió jamás a Europa—ha dado lugar a un curioso modelo de injusticia y postergación históricas. Al filósofo menor Bruner le sucede lo mismo que les aconteció a dos

(3) *Sesiones de la Cámara de Diputados de Chile del 25 y 26 de enero de 1895.*
(4) Epígrafe del libro de A. Simón y Bromme: *Emigración y colonización alemana de América del Sur.* Bayreut, 1850.

grandes escritores: a Dostoyevsky y Kafka. Durante toda una generación, la presión de la realidad hizo de ellos hombres desconocidos para toda una generación. Desde luego, en los novelistas fue la política —sus obras antiburocráticas son un retrato anticipado del régimen concentracionario—, y en nuestro caso, muy menores, de origen puramente cultural.

El hecho de que Bruner fuera hegeliano lo eliminó de los diversos panoramas de la producción intelectual del país, pues todos los estudiosos, cuando se refieren al siglo pasado, sólo efectúan simples glosas de una gran fuente informativa, pero muy parcial, que son los *Recuerdos literarios* del positivista José Victorino Lastarria. Mientras menciona, detenido y prolijo, aún a pequeños divulgadores del comtismo, silencia la obra de los hegelianos. Sólo se refiere a Bruner en cuanto a médico y a propósito de su brillante polémica sobre las histéricas. En 1857 se produjo un caso espectacular: el de Carmen Marín. La mayoría de los facultativos consideraban a las enfermas psíquicas como *posesas, endemoniadas*. Bruner, en defensa de la ciencia, dejó en claro que se trataba de un simple caso de histerismo convulsivo con ataques de paroxismo (5). En su diagnóstico efectuó un verdadero anticipo de los trabajos de Charcot y de su discípulo genial Seigmund Freud. Con los años, su audacia casi le significa la muerte: un filósofo esquizofrénico en pleno delirio vengador, Ventura Marín, pretendió empujarlo por una ventana a tierra.

También influye decisivamente en el olvido de Bruner su amistad con los Montt y Egaña. Si bien Egaña era amigo del liberal Alexander von Humboldt desde París, en su juventud, y los Montt también tenían amigos liberales, los historiadores de esta tendencia no les tenían ninguna simpatía. Y todos los historiadores chilenos de la época eran liberales, anti-Montt y anti-Egaña.

Además, desde otro ángulo, el hecho que Bruner fuera alemán y muchas veces escribiera en su idioma natal da lugar a otras omisiones. Y, por ende, su residencia en el país más austral del globo impidió que sus escritos se conocieran en Alemania.

En suma, tengo el triste mérito de ser su primer biógrafo, salvo múltiples notas periodísticas aparecidas en los días de su fallecimiento, en general escritas por agradecidos pacientes.

Es verdad que posee una placa conmemorativa en una esquina del edificio de una Universidad santiaguina; pero es el homenaje de los médicos al padre de la histología en Chile y al introductor del mi-

---

(5) J. J. BRUNER: *La endemoniada de Santiago o el Demonio en la Naturaleza y la Naturaleza del Demonio*. Santiago. Imp. del Ferrocarril, 1857. Ver: *Recuerdos literarios*, de J. V. LASTARRIA, Imp. Brockhaus. Leipzig, 1885; p. 335. Hay otras ediciones.

croscopio en la Facultad Médica. También lleva su nombre una callejuela de un barrio popular muy poco tranquilo; pero es en memoria del homeópata, que allí tenía un consultorio gratuito para hombres y mujeres con ficha policial y picaresca.

En cambio, es tal el desconocimiento de su obra filosófica, que al publicar algunas noticias y citas escogidas tuve sorpresas curiosas. Una fue sentimental: un anciano me visitó para agradecer, en nombre de su familia, mi homenaje a su abuelo. Otra, universitaria: un amigo catedrático, Juan Rivano, autoridad en Hegel, destacado publicista y lector acucioso de todos los hegelianos y neohegelianos, me confesó no haber oído jamás hablar de Bruner. Y agregó: «Es extraño; también el máximo neohegeliano inglés, Bradley, era homeópata.» En realidad, Bruner y Bradley tenían una común herencia, reunida por Hegel: la atomística griega y las mónadas de Leibnitz. Son dos visiones del mundo: la materialista y el idealismo, pero ambas parten del examen del microcosmos. Sin embargo, en el caso específico de Bruner, a mi parecer, influyó mucho más en su homeopatía la realidad médica de su tiempo.

Si bien personalmente yo no creo en la eficacia de la homeopatía y me parece más bien una ilusión colectiva, es un hecho que en el siglo pasado la medicina curativa estaba en pañales y era más que empírica, aventurada, y todo médico honesto tenía un dilema: o buscaba una salida probable, una panacea —la semejanza y las dosis mínimas, homeopáticas, sin mayor riesgo—, o abandonaba su profesión. Pablo Lafargue, el yerno cubano de Marx, se hizo fotógrafo. Su amigo George Bernard Shaw se hizo naturista, vegetariano, y llegó a escribir una comedia dramática, *The Doctor's Dilemma,* en memoria de la tragedia de la hija menor de Karl Marx, casada con el médico Eduardo Aveling.

Bruner, consecuente con la debilidad de la ciencia médica y con las debilidades de la homeopatía de Hannemann, creó una escuela nueva, la pantoliótica, más experimentalista y más ligada a las adquisiciones de la química biológica de su tiempo. Incluso hizo algún impacto en Europa. Obtuvo un premio internacional en Madrid por su trabajo *El organismo humano enfrente de la Naturaleza circundante* (6). También recibió elogios franceses cuando París era la vanguardia médica del mundo (7). En cambio, en Chile su homeopatía pantoliótica dio lugar a fuertes controversias públicas, ásperas luchas en la

---

(6) *El criterio médico,* tomo IV, números 11 y 12. Madrid, 1863.
(7) *Bulletin de la Société Medicale Homeopathique de France,* tomos III y IV. Imp. Balliere, 1863.

Facultad de Medicina, folletos y polémicas periodísticas (8). Los facultativos enemigos de Bruner durante medio siglo sostuvieron una violenta campaña en su contra. Bruner, no menos enérgico, utilizó en su defensa todo el bagaje hegeliano, su cultura científica, sus dotes literarias, la ironía y la información clásica: el método dialéctico general de su generación alemana.

Sus artículos «El licenciado Leiva, por detrás de la homeopatía» y «Leiva-Gallardo, el gallardo Leiva» tanto tienen la huella cervantina como recuerdan las burlas liquidadoras de Heine, el dardo de Nietzsche y el acero de la pluma de Marx en su *Herr Vogt* (9). En la polémica utilizó a Molière, en una imitación despiadada:

Preces:

«... ... ...
In nomine Trinitatis
Et doctae Facultatis
Medicum te creo
Ut Omnes jeringuees
Qui dejent jeringueari
Omnia privilegia
Ego in te confiero.

Licenciatus:

Amén!»

Sólo es posible en un estudio biográfico general reproducir fragmentos de la obra del biografiado; pero debe suponer el lector que la imitación latinesca de Molière no es menos áspera que los ataques de Schopenhauer a los profesores filisteos de su tiempo.

En un futuro estudio histórico sobre los movimientos contra los intereses creados, el favoritismo burocrático y el sistema comprometedor de cooptación académica en las Universidades tendrá un buen fragmento. Sin duda alguna que la ciencia moderna ha superado por completo los métodos homeopáticos, elementales y en su mayor parte ineficaces de Bruner; pero sus combates contra el anquilosamiento universitario son un precedente de la actual lucha por la innovación de la enseñanza. Bruner jamás pretendió ser un revolucionario, y sólo era un liberal a la usanza alemana. Pero no se desvió de la misión universalista que se había impuesto desde joven, entusiasmando a Humboldt. Su perspectiva era la misma de la derecha democrática

---

(8) Ver: *El Ferrocarril*, Santiago, 9 de enero de 1861; *Revista de Sudamérica*, tomo I, número 11, y tomo II, número 3; *Actas de la Cámara de Diputados*, Santiago, 25 de enero de 1895, etc.

(9) Ver diarios *El Mercurio*, Valparaíso, 2 de febrero de 1861, y *El Comercio*, Valparaíso, 22 y 29 de enero del mismo año.

hegeliana: defensa de la Ciencia, de la Razón, del Progreso, de la Libertad de pensamiento y de la Igualdad ante la ley. No más allá. Era miembro de la generación que inmortalizó al año 1848; pero esa generación estuvo compuesta de múltiples tendencias: desde la derecha democrática al centro radical y de éste al socialismo revolucionario. Bruner, derechista democrático, sólo pretendía darle una forma moderna a la medicina, y esto es memorable. Aunque sólo fuera heterodoxo en los aspectos científicos y universitarios, esto sólo le hace figurar entre los precursores de la reforma universitaria.

Sin embargo, hay también una evolución en su pensamiento: la misma que sufrió el liberalismo alemán. No renegó de su pasado, de su antigua admiración por los héroes de su juventud, pero a medida que pasaban los años se fue haciendo cada vez más partidario de la tranquilidad.

Cuando en Chile se traducía e imitaba al meloso poeta Lamartine —el neogirondino del París convulsionado de 1848— Bruner, gran difusor de la literatura alemana, no tradujo a sus paralelos y congéneres del Ultra Rhin. Por el contrario, vertió al castellano al poeta libertario y combatiente Georg Herwegh y su canto *Quisiera Irme* (10). Para los hombres del 1848 sólo había autenticidad —unidad de fondo y forma, tanto en la creación y en el creador— en los poetas rebeldes, insumisos. Herwegh, junto con escribir llamados ardorosos a la acción y ser amigo de Marx y de Bakunin, tenía un vigoroso pasado revolucionario. Había encabezado la columna de republicanos alemanes que habían partido de París a combatir el absolutismo provinciano de los reyes, príncipes y duques que mantenían dividida Alemania. En cambio, Lamartine, ministro de Negocios Extranjeros, en buen continuador de Talleyrand, en preciso conocimiento que el ejército absolutista se preparaba para aniquilarlos apenas cruzaran la frontera, los incitó a la partida. Para Lamartine lo más importante era sacar de Francia a los republicanos alemanes, todos admiradores del revolucionario Augusto Blanqui, su más fuerte crítico y enemigo. Para Bruner, uno de los peores recuerdos de su juventud fue el maquiavelismo de Lamartine.

Desde luego Bruner no era un rojo, un partidario de Herwegh, sino un admirador de su prestancia espiritual. Tampoco había participado en la revolución de 1848, pero sus amigos compatriotas le habían informado en detalle la historia de Herwegh y Lamartine. Sin embargo, poco a poco su liberalismo comenzó a variar de actitud. En particular cuando descubrió que sus sueños se hacían realidad. Su liberalismo alemán tenía como máxima aspiración la unidad nacional. Cuando la política de Bismarck unificó al país, Bruner, como el resto

(10) *Revista de Sudamérica*, tomo IV, núm. 7. Valparaíso, 1862.

de los liberales, se plegó al *Canciller de Hierro*. Incluso se sintió inspirado como poeta épico. Escribió *An das Deutsche Volk*. Es un poema posterior a la guerra franco-prusiana y a la proclamación de Guillermo como emperador de Alemania. Dedicó sus versos al canciller y, como es natural, recibió una carta de felicitación oficial del Gobierno.

La misma actitud política tuvo Bruner en Chile. Había una gran correspondencia entre las líneas de acción del Gobierno chileno y el bismarckismo. Los mandatarios chilenos eran autoritarios, aristocráticos, regalistas, partidarios de educación pública, de la lucha por la cultura, y equidistantes tanto del catolicismo ultramontano como del socialismo. Fue partidario público del presidente Montt, especie de Thiers y Bismarck criollo.

Cuando llegó al país, en el hecho evitó algunas normas universitarias tradicionales alemanas mortificantes para un hegeliano liberal. Evitó la visita de estilo que todo recién doctorado debía efectuar a la totalidad de los profesores, incluso a los enemigos del liberalismo y de los hegelianos. Pero esto no significa que varió su carácter de antiguo alumno de Jena, de admirador de Prusia y de miembro del círculo hegeliano oficial. Con todo rigor cumplió las exigencias académicas, tanto las germanas como las criollas. Como tenía pendiente imprimir su memoria *De Effectu Acidorum Mineralium in Sanguinem Experimentorum et Observatium Microscopicarum, pars prima* (11) la envió a una imprenta de Jena.

Fue un aporte novedoso. En la época, los trabajos fundamentados en la observación microscópica eran pioneros. Más tarde fue el profesor de análisis histológico. Y como era necesario legalizar su especialidad y su profesión en el país, redactó otra memoria más: *El cerebro de los animales y del hombre reducido a sus tipos fundamentales, como símbolo de su función psicológica* (12). Es el primer trabajo de biología comparado efectuado para la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile. Dos años más tarde, para ser recibido como miembro de la Facultad, presentó otra memoria original: *Fragmentos de una higiene pública en Santiago* (13).

Ya miembro del claustro universitario se sintió con derecho a cumplir la misión humboldtiana: intervino en todas las iniciativas y proyectos educacionales. Muchas veces en forma progresista y en otros casos algo desafortunado; pero siempre en defensa de los principios que había adquirido en Jena y entre los hegelianos.

Uno de los temás más controvertidos y cuya discusión tiene casi

(11) Typis A. Neuhenhahni, Jenae, 1854.
(12) *Anales de la Universidad de Chile*, noviembre de 1855.
(13) *Anales de la Universidad de Chile*, 1857.

un siglo fue la supresión del latín como idioma obligatorio desde los primeros años. Antes de su llegada a Chile el rector Bello y Vendel-Heyl por una parte y Sarmiento y los románticos por otra habían sostenido una polémica de antología. En 1880 se reabrió el debate, interviniendo las figuras máximas de la Universidad. El centro de la discusión fue el catedrático de Latín, el profesor Lobeck, un doctor alemán amigo suyo. En su defensa y en acuerdo absoluto a sus principios humanistas clásicos empuñó su arma quijotesca en ristre. Era un excelente poligloto —dominaba diez idiomas— y su manejo de las lenguas clásicas era desenvuelto y con la facilidad de un gramático consumado. Y le era imposible comprender que el resto de los hombres no tuvieran igual facilidad y conocimientos. Educado en Alemania, partía de la idea que si en Europa se estudiaban las lenguas muertas, aquí también era posible. El género humano es uno y de idéntica capacidad. Toda otra actitud significaba para él propiciar la flojera en los alumnos y el atraso cultural. De inmediato entró en combate. Con audacia escribió una extensa e irónica descripción de los «modernizadores», Vicuña Mackenna y los Amunátegui, junto con un cuadro costumbrista de la indisciplina escolar.

La presentó como una *oda patriótica dedicada a la juventud chilena,* con el título *¡Abajo el Latín!*

«¡Hosanna, niños del Instituto Nacional! Los amigos del pueblo trabajan por vuestra redención...; no más férreos anillos del idioma...; no más la horrible pesadilla de los géneros y conjugaciones os espantarán en medio del trompo y el volantín...; para jeringuear a la humanidad no se necesita el idioma de Catón...; estudiad las costumbres en Dumas y la historia en el inmortal Lamartine. Ahí hay vida, hay colorido, hay verdad. ¿Cómo puede compararse con ellos el Tácito...? ¡Abajo las barricadas que el genio adusto del Lacio... había inventado para encadenar a los pueblos...! ¡Y vosotros, nobles redentores de la juventud chilena! ¡Trompeteros, tribunos, tamboreros, oradores, flautistas, poetas, patriotas, diaristas! ¿Qué sinfonía de mi parnaso evoco para cantar dignamente la significativa grandeza de vuestra victoria?» (14).

Alguna vez espero reproducir esa extensa *oda patriótica* en su integridad. Su mérito literario y curioso lo exige. Sin embargo no fue más que una elegía satírica: los partidarios de la enseñanza obligatoria del Latín ya habían sido derrotados. En la práctica las medidas de expansión estudiantil impedían conservar un programa escolar nacional que incluyera a la vez las lenguas clásicas y las modernas. El bajo

---

(14) *El Independiente,* Santiago, 7 de octubre de 1880.

nivel cultural del país hacía necesario optar por los idiomas más necesarios: los vivos.

De todos modos, la discusión sobre el tema aún continúa. Se han publicado densos libros a su propósito. Uno es *La muerte del humanismo en Chile*. Otro, *Las ideas políticas en Chile*. Y mientras un crítico literario proustiano, Alone, añora los viejos tiempos perdidos del latín obligatorio, los más profundos pensadores y los mejores estudiantes le replican: «Todo lo viejo merece perecer.» Enseñar por orden perentoria un idioma muerto en un país subdesarrollado social y culturalmente que necesita desplegarse es poner una barrera. Es necesario llevar la educación a toda la población. Un sistema restrictivo, aristocrático de enseñanza corresponde a una nación de régimen social y político semejantes.

No menos apasionados e infructuosos fueron los esfuerzos de Bruner para crear una corriente filosófica hegeliana, hacer vivir una escuela que enfocara sus estudios en la perspectiva de la dialéctica hegeliana. Por años y décadas esperó la aparición de una filial chilena de la sociedad científica de sus maestros. Nunca logró tal idea penetrar en la juventud. Sin embargo, no aceptó su derrota. Le era imposible comprender por qué fracasaba. En verdad, parece haber ignorado que era la consecuencia de sus actitudes políticas. Sus ideas eran innovadoras, novedosas para Chile, mucho más avanzadas que las frases radicales de los positivistas, musculosas en la forma y débiles en el fondo. Pero que al exhibirse en la prensa alcanzaban el éxito entusiasta de la juventud, siempre rebelde. Es así como aún hoy existe la Sociedad Científica de Chile, creada por los discípulos criollos de Comte y de Spencer.

Bruner al llegar a Chile era joven, innovador, audaz; pero al ingresar al Claustro Universitario, gracias a Manuel Montt, pasó a ser un nuevo autoritario, un monttino alemán. Cuando los estudiantes vibraban con el liberalismo romántico él colaboraba en el diario monttino y arzobispal *El Independiente*. Además, su estirpe filosófica le hacía aparecer un pensador oscuro, erudito y metafísico frente a la prosa lúcida, cartesiana y con toques romántico-sociales de los positivistas, todos cultivados en la lectura francesa.

Le sucedió lo mismo que a la mayoría de los hegelianos de Alemania: al ingresar a la máquina universitaria del Estado se tornaron bismarckianos. En cambio, la oposición radical se declaró positivista, y sus ideológos fueron Vogt, Dühring y Lange, pasando a ser aclamados y populares por la juventud más impetuosa. Distinto fue el trayecto hegeliano en Italia. La Escuela de Nápoles, organizada por republicanos de izquierda, reunió a su rededor a la juventud. Sus pensadores,

Spaventa, Vera, Labriola, Croce —muy distintos entre sí y aun opuestos— no sólo fueron escritores de expresión clara, sino además de actitud democrática. Hoy todo el marxismo peninsular se proclama su continuador crítico (15). Supieron conquistar la única fuerza desinteresada, capaz de crear instituciones vivas: la juventud.

Sin embargo, en la década del 80 en parte, Bruner logró realizar sus esperanzas, limitadas al medio emigrante alemán. En diferentes oleadas llegaron al país jóvenes doctores alemanes de muy variadas especialidades. En particular algunos hijos de viejas familias judías, que desde su emancipación constituían la vanguardia intelectual de Alemania. Crearon la Sociedad Científica Alemana de Chile y lo eligieron su presidente. El alma de la sociedad fue Luis Darapsky, un químico, profesor de la Universidad de Chile, estudioso de la filología y la antropología aborígenes. Junto a ellos estuvieron A. Meyer, J. Jacob, Hoerll y Körner. Publicaron los *Verhandlungen des deutschen Wissensflichen Verein zu Santiago,* una rareza bibliográfica, que constituye una de las fuentes iniciales del estudio de la antropología, la botánica, la lingüística y la mineralogía modernas del país (16). Allí además apareció el único análisis crítico que obtuvo Bruner por su libro *La experiencia y la especulación,* escrito por Darapsky. Por desgracia, el retorno de Darapsky a su patria significó la declinación de la sociedad.

La filosofía de J. Juan Bruner

Es conocido y aceptado que Sudamérica no tiene un filósofo original. No ha surgido un sistema nuevo entre nosotros. En cambio hay versiones o interpretaciones filosóficas que poseen auténtica validez. Sin duda que estos pensadores han cogido las esencias europeas y en parte son una evocación; pero todo esto no es un mal sudamericano exclusivo: es hoy una realidad mundial. Ya Ortega y Gasset, el pensador de la razón vital, llamó la atención sobre la imposibilidad física de que alguien pudiera crear un nuevo gran sistema. Incluso su indicación no es nueva: el primero en fijarse en esta realidad fue Federico Engels. A uno de sus libros, escrito en homenaje a Karl Marx, lo denominó *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana.* En otro sitio expresó: «Sólo restarán la lógica y la dialéctica.» Y en verdad los únicos aportes actuales son metodológicos: la fenomenología, la

(15) Ver G. Oldrini: *Gli Hegeliani de Napoli.* Ed. Feltrinelli, Milano, 1964, y Antonio Gramsci, *El materialismo histórico y la Filosofía de Benedetto Croce,* traducción, Flambau. Ed. Lautaro. Buenos Aires, 1958.

(16) Imp. Germania, Valparaíso, 1885 y ss.

lógica simbólica, el examen estructural. Todo, ya implícito en los viejos sistemas filosóficos.

El pensamiento de José Juan Bruner tiene esa relativa originalidad que es aportar un punto de vista nuevo, casi metodológico, dentro de la gran escuela hegeliana. Se adhirió o, si se quiere, creó un matiz entre kantiano y leibniziano de la dialéctica hegeliana, que denominó *substancialismo*. Precediendo en algunos aspectos de su posición al famoso neohegeliano inglés Bradley (1846-1924). Lo que no es poco decir. Grandes países, Estados Unidos e Italia, por ejemplo, tienen como grandes figuras filosóficas a Royce y Croce, dos neohegelianos.

Bruner partió con todo el bagaje de su tiempo: el panteísmo spinoziano —la clave de Hegel— y las «mónadas» de Leibniz, sus corpúsculos divinos. Se definió como monista, pero la dialéctica del YO y del NO YO de Fichte entraba en sus convicciones. Admiraba a los períodos de Schelling: al joven, innovador y al viejo teólogo. Todos los aportes nuevos de la ciencia experimental lo atraían, y a veces además los equívocos. Admiraba el entusiasmo precursor de Darwin y los esfuerzos de su partidario Haeckel y también Hahnemann y Paracelsus. Dio gran importancia al desenmascaramiento de la «metapsíquica» y puso en solfa al espiritismo, la teosofía y Alan Kardec; pero los reemplazó por una teología de las «mónadas». Creó un vitalismo hegeliano específico, al cual le dedicó sus dos libros importantes: *La ciencia y la especulación* y *La substancia inmortal del organismo humano*.

No demostró simpatía alguna por los «modernos ateos», alineando a los «materialistas crasos» de la escuela alemana —Moleschott, Vogt y Büchner— junto al padre francés del positivismo, Augusto Comte (17). Sin embargo, salta a la vista, sorprende, el cuidado que puso en excluir de su enumeración de ateos a los miembros de la izquierda hegeliana, sus coetáneos. Y Strauss, Ruge y Feuerbach eran conocidos en Chile. Es posible, quizá, que no deseara mencionarlos por solidaridad de escuela; pero, desde el punto de vista de la historia de las ideas, sus críticas a la religión son mucho más profundas y radicales que las efectuadas por los «materialistas crasos» y Comte.

En fin, Bruner, a más de filósofo, fue poeta filosofante y sonetista. Muy de acuerdo a la tradición clásica y a los pensadores alemanes del siglo pasado, trató de presentar su pensamiento en poemas. Fue un goetheano típico. Admiró al vate fáustico, al coleccionista de minerales y de herbarios y al descubridor del hueso intermaxilar. Además fue gran lector de Lucrecio, el autor de *Rerum Natura*. No fue un poeta esencial; sin embargo, su extenso poemario merece recor-

(17) J. J. BRUNER: *La substancia inmortal del organismo humano*, imprenta Gutenberg, Santiago, 1879, p. 53.

darse. Se destacan sus veinte sonetos *Die Natur* y su canto *Eile Mit Weile zur Empirie und Spekulation* (18).

> ... ...
> *Auf das Meer das schrankenlose!*
> *Dessen Quellenstill durchbeben*
> *Waldesgrund un Eich und Moose*
> *Tränkend nährend tief beleben!*
> ... ... (19).

Fue un hegeliano-goetheano, un enamorado del drama de la Naturaleza, del hombre y de la existencia. Sin embargo, llamarlo hegeliano-goetheano es dar una definición tan breve como ambigua, muy amplia y muy restringida. La concepción general de Hegel tiene como principio ser una filosofía del devenir, capaz de absorber todo aporte del conocimiento y de la acción; pero además existe la «Opera Omnia» de Hegel y la «Opera Omnia» de Goethe. Bruner era hegeliano y goetheano, pero no un doxógrafo, un fanático limitado a los textos sagrados de los maestros. Y como tal, tenía su versión *substancialista* del mundo.

Su pensamiento lo formuló detallado de muy diversas maneras y estilos. Todo convergiendo al ciclo dialéctico de la Idea-Razón hegeliana, pero modificado por sus convicciones científicas y por sus conceptos de *substancialismo*. Múltiples veces nos explicó cómo la Idea, la Razón se materializa en la Naturaleza y se alinea en el hombre para así tomar conciencia de sí misma y llegar a ser la Idea Absoluta, la Razón Absoluta, el Espíritu Absoluto.

En su obra *La substancia inmortal del organismo humano,* escrita en estilo epistolar clásico, presentó su declaración de fe hegeliana y su versión substancialista de la siguiente manera: «El desarrollo detallado de esa actividad de la razón pertenece a *la Lógica* (Hegel, *Die Wissenschaft der Logik).*» (20)... «Ensayaré —dice— a desenvolverte mis ideas ordenadas en las tres divisiones siguientes:

1.° *La Substancia Divina* y su exteriorizamiento en la Naturaleza.
2.° *La Naturaleza* y su interiorizamiento final en el Hombre.
3.° *El Hombre* y su retroversión final en la Substancia Divina.» (21).

La tríada dialéctica hegeliana aparece en Bruner en forma *sui generis,* reemplaza los términos de Heger por *Substancia.* Sin embargo,

(18) J. J. Bruner: «Die Natur», en *Verhandlungen des Deutsche Verein zu Santiago,* tomo I, imprenta Germania, Valparaíso, 1885.

(19) J. J. Brunerh «Hacia el mar ilimitado, — cuyas fuentes palpitan silenciosas — en el fondo de la selva, — impregnando de vida tanto al roble como al musgo.» En *La experiencia y la especulación.* Imp. Gutenberg, Santiago, 1886.

(20) J. J. Bruner: *La substancia inmortal del organismo humano,* p. 307.

(21) J. J. Bruner: idem, p. 346.

no es sólo una simple alteración de vocablos. Los cambios de términos tienen un significado más o menos preciso. Como creyente y a la vez cientista estuvo preocupado de fijar sus puntos de vista. Tanto su cristianismo como sus convicciones de histólogo experimental lo empujaban a pensar en una Substancia Divina y en una Substancia Biológica. En su tiempo, el grado de saber científico no superaba el concepto de «substancia» biológica autónoma, «unitaria», que «enfrenta activa y eterna como experiencia real, como la única realidad». Todo el entrecomillado es textual de Bruner. Sin embargo, también expresó: «La ciencia no ha llegado a un desarrollo vivificante.»

En particular, su problemática estuvo atenta a la segunda fase del ciclo dialéctico hegeliano de la Idea —su exteriorización en la Naturaleza y su interiorización en el Hombre—. En esta fase tuvo una indudable duda interior, que se descubre por paradoja en su ataque al ateísmo. En estilo polémico, por la vía negativa, muestra la «materialización» de la Idea o, si se quiere, de la Substancia.

Es un argumento que implica la duda spinoziana *omnis determinatio est negatio*. Por ejemplo, expresa: «El *Materialismo* o más bien el Substancialismo mío lejos de excluir... El Substancialismo mío no tiene nada que hacer con aquel materialismo craso que toma la materia inconsciente por causa de la inteligencia y que niega la inteligencia divina como la causa prima y única del universo.. » (22).

Dunns Scoto, Bruno, Bacon y Spinoza sostuvieron un pronunciamiento parecido. En sus ideas de creyentes surge implícita la duda negativa. Ya Marx y Engels en sus estudios sobre el materialismo en Francia e Inglaterra hicieron hincapié en esos gérmenes de sus ideas. Rodolfo Mondolfo, acusioso historiador de la filosofía, tiene estudios detenidos, detallistas al respecto (23). Por otra parte, Karl Marx fue un profundo crítico de los «materialistas crasos». Sobre Vogt, Büchner, Moleschott y semejantes dejó páginas decisivas. Varias veces demolió la argumentación «materialista crasa»; en particular, la tesis de que el pensamiento es segregado por el cerebro como la bilis por el organismo. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre la duda spinoziana —y sus derivaciones menores, como el substancialismo— con la negación absoluta de la hipótesis de una Divinidad, Idea o Espíritu. Como dijo Bruner: «Lo que el Ateísmo niega es el realismo de la Idea o el Idealismo en existencia.» (24).

En su obra sistemática *La experiencia y la especulación* Bruner trató

(22) Idem, p. 53.
(23) *Marx y marxismo*, pp. 94 y ss. F. C. E. México, 1960. Tr. Alberti, y *El materialismo histórico en Federico Engels*, L. Ciencia, Rosario, 1940. Tr. A. Mantica.
(24) J. J. Bruner: *La experiencia y la especulación*, p. 346.

de fijar con claridad el rol que jugaría la Substancialidad en la delimitación entre Ciencia y Filosofía. En otras palabras: entre la experimentación pura y la especulación filosófica. Trató de evitar que su Substancialismo se confundiera con la tesis materialista, pero que a la vez quedara en claro que tampoco era una simple divagación espiritualista o una teología.

En un tiempo hubo —hay— una oposición radical entre la investigación experimental y la especulación filosófica, pero Bruner trató de salvar esa diferencia con el argumento de las Esencias. Expresó: «La Substancialidad o Esencia de las cosas..., siendo la esencia la particularidad total de la cosa y todas las cosas de la Naturaleza, es decir, la Naturaleza entera es en el fondo la esencia de sí misma. Fuera de ella o detrás de ella no existe ninguna esencia, a no ser en el Ser Absoluto del Universo, que es la Substancia inteligente, el eterno Pensador, Productor y Reabsorbedor de todo, pero que no es objeto de las ciencias exactas o experimentales.» (25).

Otro estilo de explicar la problemática de Bruner es el histórico. Consiste en mostrar sus relaciones o, mejor dicho, su lugar en la Escuela Hegeliana.

Al fallecer Hegel sus discípulos se dividieron entre ortodoxos y críticos. Los primeros siguieron al maestro hasta en su letra, petrificándolo contra el espíritu mismo de su Método. Sólo tienen importancia como una muestra más del anquilosamiento que significa el fanatismo. Los segundos, la mayoría de los hegelianos, los críticos, prefirieron ahondar en las proyecciones de la Dialéctica. Poco a poco, la actitud crítica se fue profundizando hasta adquirir hondura y analizar los fundamentos. Aunque los críticos se dirigieron a muy opuestas y diferentes direcciones, los podemos clasificar según sus particulares especialidades y afinidades. Desde luego toda clasificación está sujeta a generalizaciones excesivas y arbitrios impuestos por la didáctica, pero debemos aceptar el riesgo del error.

Unos crearon la Filosofía de la Cultura. Otros partieron de la crítica de la filosofía hegeliana de la religión para efectuar la crítica de la religión como tal. Y unos terceros —Marx, Engels, Detzgen— superaron a los anteriores para efectuar la Revolución Filosófica, que es pasar del *reale humanismus* de Feuerbach a la dialéctica concreta, hoy llamada marxista.

En verdad, los únicos fieles al maestro fueron los primeros y los segundos. Conservaron el Panteísmo y la concepción trinitaria de la Dialéctica Hegeliana. Identificaron a la Naturaleza por medio de un proceso idealista con la Divinidad. Hicieron, además de la Tesis, la

---

(25) Idem, p. 206.

Antítesis y la Síntesis hegelianas, una tríada del Espíritu. Y buscaron la Esencia de Todo, la Esencia como trasfondo general de la realidad visible. Para mayor claridad y exactitud objetivizaré en individuos, en pensadores, en personeros, las posiciones básicas. Los creadores de la Filosofía de la Cultura tuvieron dos matices fundamentales: el alemán, representado por Wilhem Dilthey y cuyas temáticas inciden en el Conocimiento del Mundo de las Ideas, y el francés, más determinista y objetivo, cuya figura más brillante es el escritor Hipólito Taine. En cambio, el más importante investigador de las Esencias fue Husserl, el creador del Método de las Reducciones Fenomenológicas y gran investigador de la Lógica. Y es en esta dirección donde podemos ubicar a José Juan Bruner.

Como ya se expresó, toda clasificación es relativa. En realidad, Bruner no alcanza los niveles husserlianos; tampoco fue un especialista en Lógica, y menos aún un gigante investigador metodológico como el judío alemán Husserl; pero los unen convicciones y puntos de partida semejantes: ambos *buscaban las Esencias,* como se descubre en el fragmento citado al respecto.

Husserl (1859-1938), por medio de una investigación lógica en pos del conocimiento puro, llegó a las consecuencias últimas de la Fenomenología de Hegel y del Criticismo de Kant. Vivió el clima filosófico caracterizado por la relectura de Hegel y de las Críticas de la Razón Pura, Práctica y del Juicio de Kant. En cambio Bruner, hombre de la primera década del siglo XIX se limitó a bosquejar el aporte hegeliano y algunos aspectos del kantismo. Sin embargo, los dos inquirieron en la búsqueda de los distingos lógicos en la Esencia del Fenómeno. En algún sentido, son una especie de antecedentes de la metodología formal del cuasi marxista francés Althusser. Evitaron el análisis de totalidad, de unidad de las partes en el todo de la Naturaleza, la Sociedad y el Hombre para determinar en forma autónoma las categorías naturales y lógicas.

Diferente fue la concepción de los discípulos de Hegel, que encontraron la médula racional de su método en la Dialéctica Concreta y en el examen de totalidad. Conservaron el historicismo, pero lo liberaron de su agregado la búsqueda de las Esencias, descubriendo que era una Alienación o Falsa Conciencia. Todo esto último por medio del análisis social y antropológico humano de la religión, la sociedad y la economía. En fin, derribaron el edificio del platonismo.

Bruner pensó que era posible evitar las consecuencias del análisis social y antropológico por dos vías: la absorción de los avances de la ciencia en un finalismo vitalista —el Substancialismo— y la independencia de las categorías Experiencia y Especulación. Soslayando,

en suma, la concepción de unidad natural, de Dialéctica Concreta, a través del concepto de Esencia.

En un fragmento explícito escribió: «*La meditación*, por su parte, concibe en esas exterioridades —la fase materializada del Espíritu, según Hegel— comunes una conexión interior o pensamiento fundamental de origen común (teoría de la descendencia de Darwin), de causalidad o substancialidad congenial (distinción de los elementos químicos en metales, álcalis y metaloides), de finalidad o destino análogo de los órganos heramórficos (las tráqueas de los insectos, las agallas de los peces y los pulmones de los animales superiores, etc.) y combina todas las cosas percibidas e intuidas interpretándolas.. » (26).

Sin detenernos en sus ejemplos científicos, en su mayoría anacrónicos —la Físico-química supera la clasificación que indicó; la Genética y la Paleontología actual tienen otra perspectiva, etc.—, la posición de Bruner tiene dos aspectos centrales notorios: el finalismo divino —la organización de la Naturaleza está *programada*— y la aceptación del evolucionismo darwineano. Podemos, sin duda, agregar que el finalismo —la Substancia Divina Motora— es cada día más discutible e hipotético y que, en cambio, el evolucionismo es cada vez más válido; pero en este caso específico Bruner es más importante señalar sus méritos.

Si comparamos su finalismo evolucionista con uno moderno, el de Teilhard de Chardin, nos encontramos conque los dos tuvieron un común denominador: la aceptación del cambio biológico unido a la hipótesis del Creador. Sin considerar sus respectivas especialidades, sus diferencias en el estilo literario y sus niveles científicos, hay en estos dos hombres de dos mundos diferentes, separados por los años y las perspectivas, un común anhelo. En honor a Bruner citaré una sentencia latina: *Nihil Novum Sub Sole*. Un marxista admirador de Voltaire podría parafrasearle sus ironías contra Leibniz: en el mejor de los mundos posibles, en éste, Bruner no tuvo fama y ni siquiera es conocido en sus dos patrias, Alemania y Chile; en cambio, Teilhard de Chardin, discípulo de la gran corriente jesuita que va de Boscovich al chileno Molina, es ilustre en todo el mundo y en los años de los viajes interplanetarios y de la energía atómica.

Por último, mi pensador, buen alemán del siglo pasado, al igual que gran número de sus colegas, efectuó su clasificación de las tendencias mayores de la filosofía. A la multitud de sistemas propuestos se debe agregar el suyo. Es en parte metodológico y en parte egocéntrico. Esto último es muy comprensible: si gran número de pensadores han efectuado su esquema analítico para ubicar su pensamiento,

(26) J. J. Bruner: Idem, p. 247.

también él estuvo en su derecho. Y más aun todavía, cuando debía defenderse de la soledad intelectual de su medio y de su tiempo criollos. Además, en lo principal, con su clasificación impidió ser catalogado con precisión plena en las tres grandes ramas del hegelianismo.

Dividió los sistemas filosóficos en objetivistas, subjetivistas, subjeto-objetivistas y en substancialistas. Muy en acuerdo a su calidad de antecesor esencialista de Husserl y Althusser. Los objetivistas los hace provenir de Bacon de Verulam, para pasar a Locke, Berkeley, Hume y Kant. Los subjetivistas procederían de Carteius, Malebranche, Condillac y D'Holbach. Los subjeto-objetivistas de Cusa, Paracelso, Bruno, Spinoza, Leibniz, Schelling, Fichte y Hegel. El último es su maestro y se consideró su perfeccionador. «Hegel, cuya *Fenomenología del Espíritu* contiene los principios de lo que ahora se llama Filosofía Experimental, considera el fundamento del espíritu humano como *Conciencia* (ser consciente-Bewusstsein), es decir, como unidad de saber y ser, de sujeto y objeto, pero no absolutamente confluida, sino diferente en medio de su unidad: *Yo y No-yo, como uno y dos a la vez*» (27).

La clasificación bruneriana posee su propia lógica y secuencia; comprensible a través de su Filosofía Experimental Substancialista. La define «un principio monístico y experimental o experimentación científica como resultado del Empirismo y la Especulación». Principio Monístico entendido como «la inseparable unidad de lo real y lo ideal, en el universo entero, en el hombre, en el espíritu humano, en todo; unidad que nunca ha sido dos; unidad *ab-aeterno,* do ninguna fuerza puede ser sin su respectiva materia, ninguna materia sin su fuerza inherente» (28). De ahí hace surgir la categoría principal: «La Totalidad como unión y diferencia de las partes» (29). Y es desde esos ángulos unitarios y panteístas como hace surgir «su punto de partida para decidir sobre el valor de los postulados de las filosofías».

Además su «principio monístico y filosofía experimental» son una respuesta al materialismo mecánico de Büchner y Moleschott, en boga en esos años. Estos quisieron sistematizar un determinismo natural con los datos de la ciencia primaria de la época. Fijaron un curso mecánico de causas a efectos sobre Fuerza y Materia, propio del desconocimiento de la Física cuántica, ondulatoria, electrónica y relativa de hoy. Desde luego, esa posición determinista elemental fue fácil de atacar. Büchner y Moleschott abandonaron los aspectos dinámicos e indeterminados al idealismo; en particular, la comprensión unitaria de la acción recíproca multilateral. Eran deterministas a secas. No

---

(27) J. J. BRUNER: Idem, p. 91.
(28) J. J. BRUNER: Idem, p. 32.
(29) J. J. BRUNER: Idem, p. 34.

consideraban el Todo como un proceso universal más bien sujeto a leyes de probabilidad estadística que a funciones de factores limitados.

Es necesario, sin embargo, aclarar que los «principios monísticos» de Bruner no son una crítica válida a la Dialéctica Concreta de Marx. Esta comprensión es de totalidad no mecánica; pero sin concesión alguna, tanto al determinismo fácil como a las hipótesis finalistas. Sin causalismo directo de factores únicos y sin el dualismo en última instancia que significa la concepción de Ideal y Real. Por el contrario, Marx, desde campos del conocimiento no experimentales, sino filosóficos, históricos y económicos, llegó a conclusiones que corresponden a la Física Actual. A través de la abstracción concibió la unidad dialéctica concreta como una totalidad de acción recíproca en movimiento. La fórmula einsteineana E=Mv2 tiene su correspondencia precisa en la interpretación dialéctica concreta. De la misma manera, el indeterminismo de Heinsenberg corresponde al principio de negación dialéctica concreta (30).

A pesar de esto, Bruner realizó una hazaña intelectual asombrosa para su tiempo y medio sudamericanos. En el último rincón austral de la tierra (Im Letzten Winkel der Erde) efectuó una nueva síntesis hegeliana, un sistema filosófico completo.

Falleció, a los setenta y cuatro años, en Santiago de Chile el 22 de marzo de 1899. Fue el fin del siglo y de una época y es casi un símbolo. Sus funerales fueron multitudinarios. Le rindieron homenaje póstumo sus enfermos gratuitos, sus alumnos de histología y sus amigos personales. Han pasado los años y también ellos fallecieron. Pasó al olvido, hasta ser rescatado del silencio histórico por un marxista.

---

(30) Nota final: Para evitar equívocos es necesario recordar que también el marxismo tiene una versión mecánica. Ya Marx se vió obligado a declarar: «Yo no soy marxista.» Durante muchos años, «marxistas oficiales» atacaron a Einstein llamándolo un físico idealista. En la actualidad, los mismos consideran a Freud un «psicólogo de la burguesía». Ignoran que muchas de sus investigaciones corresponden a la Teoría Marxista de la Alienación. de la misma manera, un «marxista oficial», Althusser, ha efectuado una «revisión» de la Dialéctica Concreta transformándola en un empirismo compuesto de categorías económicas y sociales autónomas.

No es casual que los más grandes pensadores y estudiosos del marxismo hayan tenido la actitud contraria. No es casual que Ernest Bloch, Henri Lefebvre, Herbert Marcuse, Eric Fromm, Pierre Naville, Leszek Kolakowski, Daniel Guérin, Maximilian Rubel y Lucien Goldmann hayan optado por el humanismo y la independencia.

Marcelo Segal
Bombero Núñez, 105
Santiago de Chile

POEMAS

POR

JULIO E. MIRANDA

RECONOCIMIENTO

los manuales de zoopoesía no pueden ignorar al ave crem
ese breve animal eficacísimo del que nos alimentamos innumerables
[poetas
la irreconocible paella los fideos casi metafísicos toda la magia duerme
[aquí
al conjuro del agua se desata y terminamos ebrios de este alimento
más que nada espiritual
ya que no otra cosa permite el presupuesto

DESCRIPCION DE MI OFICIO

Es en el metro donde hago poemas
a la hora en que ya están vacíos los vagones
y quedan sólo restos de restos
huellas de huellas
polvo de verticales polvos.
Sartén del mundo el metro
lentamente cociendo los cadáveres
de fantasmas cotidianos y laboriosos
cansados a la tarde
bebidos a la noche
desesperados en unos cuantos momentos verdaderos

Me siento entonces en el puesto reservado para todos
con el letrero alusivo a nuestra mutilación
pero que nada explica de sus causas
y oigo
oigo el silbido ronco
el traqueteo

las llegadas a ninguna parte
las partidas
el viaje
el largo viaje

y escribo un mal poema

EL SOL DETRAS DEL GRITO

A través de este grito vamos buscando el sol.
Marchamos grito al sol, sol en grito, gritando sol, soliendo
dar al grito todo el grito posible
porque un amor violento nos desborda los cauces de las simples palabras
y es necesario el grito para horadar lo negro
en búsqueda del sol.
Y es que estamos gritando con las uñas!
Y es que estamos gritando con los ojos!
Y es que estamos gritando con los besos!

Porque no somos más que un grito sobre piernas de hombre,
caminando hacia el sol con el grito tendido,
con el grito palpando las tinieblas, hiriéndose,
caminando sobre estas piernas de hombre que aún nos quedan.

No dudamos del grito: lo gritamos, lo somos.
¿Y del sol? ¿Si no hubiera? ¡Ay, si no hubiera!
Pero hay sol. Lo sabemos, pues nos está quemando
la punta de ese grito.

CRONICA

Puede uno salir y caminar,
dar una vuelta, acaso
alrededor de sí, pero ampliamente,
tomando como centro la inicial situación
en el espacio; y todo
sin más compromiso que volver.

Es fácil. No queda luego
otra cosa que pisar escalones,
ir subiendo, saltar alguno,
pegar un golpe en la pared,
mancharse del azul pegajoso,
sacudirse.

Y disparar sin balas
sobre la oreja propia, despeinándose,
con sonrisas amargas,
con lágrimas no cursis, no dialécticas,
de puro amor ferviente hacia un futuro
mejor, y aún más: plenísimo.

LO QUE AMO

Es esto lo que amo: los vencejos,
volviendo por las tardes desde el cielo a las torres.
Amo a los ciegos, vendedores de suerte en las esquinas;
a los jorobados, que son quienes cuidan los automóviles,
y a las niñas de turgentes pechos, siempre ofreciendo helados a nuestra sed,
de muy variada cotización.

Amo el árbol de la justicia y su fruto solidario,
que mañana comeremos en apretado corro.
Amo mi tristeza y la tristeza de ella,
y la amo más aún porque mis versos
siempre han logrado hacerla sonreír.

PENSANDOLO BIEN

con los ojos o el sexo el corazón las manos
en fin el oscuro órgano que hiere la poesía
el miembro que ella toca más directamente
quemándole aún
siempre ocurre el deseo se patentiza la necesidad o el capricho

que nos veríamos obligados a llamar metafísico si no existieran pre-
[venciones militantes contra la palabra
de escribir
de hacer un verso muchos como los que descansan en la mesa a
[nuestro alcance
y que hemos dejado por unos minutos en búsqueda de la inspiración
algo que los hombres del futuro sabrán clara y científicamente lo
[que es
de dónde proviene qué jugos descargas eléctricas
células la mueven y guardan
pero es misterio para nosotros
de ahí que el poema avance lentamente
como agujereando la página como volviéndose
sobre sí mismo para ver si merece existir o debe ser borrado roto
[maldecido como otras veces
lo que queremos en verdad es un delirio
con mucho de sexual con sospechosas raíces místicas con parentelas
[mágicas
y no alcanzamos generalmente más que algo así como una vergonzosa
[masturbación
un sentimiento de culpabilidad un asco tan sospechoso y turbio
como el poema o el oficio de hacerlos
triple condenación pues
a todas estas hemos terminado un libro bastante tonto
y dudamos si publicarlo o no
sabiendo que dos o tres meses de espera
traerán consigo el despedazamiento del libro
en un acto o una serie de actos que aprobaría gustoso Sade
pues equivalen a torturar al mismo tiempo a un ser y a su creador
que es al mismo tiempo creador de sí mismo torturador creador del
[torturador
y llegaríamos al infinito por este camino
tratando de prever el encadenamiento mío conmigo mismo
si a los catorce años cuando comenzamos a jugar con las palabras
y las pusimos en un papel de manera que se nos antojaba poética
hubiéramos sabido las inevitables consecuencias de aquello
quizás no estaríamos ahora aquí y nos serían desconocidas las noches
polvorientas en la carretera de Murcia a Granada tras decir en común terribles poemas a un complaciente auditorio de bellos universitarios
y tampoco sabríamos de una escalera en Vitoria dura y fría como
[todo lecho de ocasión

ni de las salas de anémicos en hospitales pobres
del terrible viento de ciertas calles de París cuando se avanza con
[ningún peso en el estómago
o de la exactitud inalterable de las ávidas señoras que rigen las
[pensiones
nos sería igualmente desconocido
el nerviosismo de robar una fruta una sola
o un par de guantes si ha mejorado nuestra condición y por lo tanto
[nuestras exigencias de vida más o menos humana
pensándolo bien son lecciones provechosas
y están justificados mis primeros versos
y acaso si continuara con la reflexión encontraría lícitos los otros
los que más tarde me dieron oportunidad de comer determinados días
[intensos
fumar con cierta regularidad y alejar los puntuales dolores de cabeza
[que venían con el atardecer no sé por qué
también después de ocho años casi nueve de ejercicio constante
puedo decir que este poema no el último simplemente el que va termi-
[nándose un poco él a sí mismo casi sin mí
sea provechoso inevitable
lícito justificado merezca existir
adjetivos que han surgido a lo largo del poema y que le pertenecen
[por derecho de segregación
y que le aplico
sinceramente
con la vergüenza y culpabilidad de que hablé ya
aunque sin asco
pero reconociendo que una vez más no he podido
alcanzar el delirio la mística
y menos aún la magia deseada
necesitada o puramente habitual en ciertas cosas
de lo que llamamos sin mayor ambición la vida.

PAISAJE

Más allá se extienden los olivos
Más allá del polvo: la sombra plateada
Ojos brazos y voces en la sombra
La carretera es una línea blanca
Nadie pasa por la carretera
La carretera entre el polvo y los olivos

Más allá de los olivos están los montes
los cerros pardos y grises manchados de ovejas
Más allá de los montes queda la ciudad
La carretera pasa entre los montes: sube y baja

La ciudad se hunde en la llanura
En el polvo de la llanura: frente a los montes
Las calles de la ciudad se retuercen
Se pegan a las casas huyendo del sol

Es el sol quien reina sobre todo
Los olivos y el polvo los montes la llanura
La carretera la ciudad la sombra: sus esclavos
El hombre es libre pero no existe
En este paisaje no existen hombres

Julio E. Miranda
Avda. Universitaria
Esquina Codazzi, Edif. Llaeco, ap. 23-A.
Los Chaguaramos
Caracas (Venezuela)

NACIMIENTO Y CRISIS DE LA DEMOCRACIA EN ESPAÑA: LA REVOLUCION DE 1868

POR

ANTONIO EIRAS ROEL

Tras un tercio de siglo de experiencia liberal, España ensayó en 1868 su primera experiencia democrática, traída por la *Gloriosa* revolución de septiembre de este año. Fue aquella revolución, como muchas veces se ha dicho, la onda del 48 europeo llegada con retraso a España. En su gestación fue incubada tanto en el plano ideológico, por la lenta pero continuada difusión de la democracia rousseauniana, que sólo a raíz del 48 reanuda su enraizamiento en nuestro suelo, como en el plano social, por el desarrollo interno de nuevas fuerzas sociales y demográficas imposibles de albergar dentro del limitado contexto de la monarquía doctrinaria. Si no podía afirmarse con seguridad que en 1868 España se hallase plenamente madura para la democracia, sí parecía unánime el sentimiento de que la monarquía doctrinaria de Isabel II estaba definitivamente rebasada. A pesar de ello, este primer experimento democrático español no logró cuajar, y tardó sólo seis años en venirse abajo, para dar paso nuevamente a una restauración del sistema monárquico doctrinario, montado sobre bases análogas —aunque no idénticas— a las del régimen poco antes derribado.

Mirado con atención y con ingenuidad, este resultado arbitrario parece reclamar una explicación racional. Contentarse con decir que España no estaba entonces plenamente madura para la democracia, o que el peso de las fuerzas sociales comprometidas con el pasado era todavía superior al de las nuevas fuerzas sociales deseosas de un cambio, es una fórmula que por su excesiva vaguedad no explica nada. En las páginas que siguen nos proponemos aventurar una posible explicación —sujerencia al menos— de motivos para este fracaso histórico. Para ello necesitamos esbozar una visión panorámica de las fuerzas internas que rigen aquel capital acontecimiento y del variado proceso de su manifestación política en el período revolucionario, para llegar a partir de ella al posible diagnóstico de sus debilidades internas. Una visión de conjunto que no nos atrevemos a llamar *síntesis*, porque está formada de puntos de vista e interpretaciones personales, tanto o más que de resultados firmes admitidos por la historiografía. Es por ello que renunciamos voluntariamente a apoyarla en la historiografía acre-

ditada para no comprometer en ella el oficio del historiador, y para no revestir de ropaje científico lo que quiere presentarse como una simple interpretación personal. Por ello mismo, provisional y abierta a la aceptación o a la reprobación de los entendidos.

El reto de la monarquía revolucionaria: razón de la revolución

Sobre la razón de ser del hecho revolucionario las ideas parecen estar más claras que sobre las causas posteriores de su malogro: se trata en esencia de la inadecuación entre un cuerpo social y el régimen legal y político erigido para encuadrarlo. La monarquía liberal preexistente había sido un régimen esencialmente minoritario, por propósitos y por definición legal, basado ideológica y socialmente en un doble compromiso con el pasado; un compromiso ideológico (pacto «doctrinario» entre los principios de la tradición y los de la revolución liberal) y un compromiso sociológico (pacto minoritario y excluyente entre la aristocracia latifundista y la alta burguesía del dinero, fundidas por el común denominador de la propiedad y el orden). En cuanto era aquella una monarquía *liberal*, parecía tocarle el ser la exaltación al poder de la burguesía dominante, la nueva fuerza social del siglo capitalista de la industrialización y la banca. Sin embargo, en el muy especial caso español, la monarquía liberal fue un régimen de abundante contenido aristocrático, construida sobre una *entente* entre la nobleza terrateniente y la alta burguesía enriquecida, secundadas de flanco por una *élite* de juristas, escritores, militares y altos funcionarios de elevado origen social. Un simple repaso a la nómina de los hombres de gobierno de la regencia de María Cristina y del reinado de Isabel II muestra con elocuencia el grado de participación de la antigua aristocracia, los Grandes de España y Títulos de Castilla, en el disfrute del poder: los duques de Osuna y de Frías, cuya grandeza se perdía en la noche de los tiempos; los duques de Rivas y de Sotomayor; los marqueses de Miraflores o de las Amarillas, vástagos de la aristocracia dieciochesca; los condes de Toreno, de Parcent, de Puñonrostro, de Ofalia, de Cleonard, etcétera, de nobleza quizá más reciente, pero plenamente asimilada a la anterior en mentalidad e intereses, e igualmente todos o casi todos grandes terratenientes; sin contar las nuevas hornadas de la nobleza romántica, con que el régimen trató de elevar y asimilar a los individuos más sobresalientes de la alta burguesía (Donoso Cortés, Pidal, Sartorius, Salamanca, Remisa, Narváez, Espartero, O'Donnell, los Gutiérrez de la Concha, etc., etc., todos ellos ennoblecidos a lo largo del reinado). Al lado de aquella antigua nobleza, un puñado de comercian-

tes y financieros (Cea Bermúdez, Mendizábal, Istúriz, Salamanca, etc.); de juristas burgueses (Donoso Cortés, Pidal, Bravo Murillo, Pacheco, Pastor Díaz, etc.) y de individuos del generalato, compusieron los pilares del régimen isabelino. Su base económica fue la de los capitales de la tierra y los negocios, el decisivo triángulo formado por los agrarios castellanos y andaluces, textiles catalanes y siderúrgicos vascos, que inician en este segundo tercio del siglo XIX la aproximación del país a las corrientes de la economía mundial.

La base de este buen entendimiento entre aristocracia y alta burguesía fue el acuerdo tácito sobre la «soberanía de la propiedad», respetado en los textos constitucionales y en los códigos de la nueva legislación, y amplificado por medio de su peculiar solución a tres o cuatro problemas pendientes y esenciales, bien conocidos de todos: la famosa *desamortización* de los bienes comunales y eclesiásticos, orientada en beneficio exclusivo de los viejos y nuevos terratenientes, los capitalistas que disponían de fondos inmediatos para hacer frente a aquella inmensa transferencia de propiedad, de la que los demás quedaban excluídos por el procedimiento de la pública licitación y venta directa y al contado; la no menos célebre *desvinculación* de los mayorazgos, que desbloqueaba la propiedad de la hidalguía empobrecida en beneficio también de las clases dominantes con capacidad adquisitiva de tierras; la resolución final de la *cuestión de los señoríos*, que otorgó a la antigua aristocracia, en consuelo de la pérdida de la «jurisdicción» sobre los hombres, la sustanciosa compensación de la «propiedad» indiscriminada sobre la tierra, transformando así en una relación nueva de derecho privado una antigua relación de derecho público subrogada de la autoridad directa del rey; la *abolición del diezmo* eclesiástico, hecha en realidad en beneficio de los señores, al permitirles gravar en consonancia las rentas de los arrendamientos, etc. Son otros tantos interesantes aspectos del nuevo régimen liberal de la propiedad que han merecido la afortunada atención de los historiadores, y que demuestran la existencia consciente de una reforma legal al servicio del desarrollo de la gran propiedad.

El predominio social de esta *entente conservadora* tuvo su adecuado reflejo en el orden jurídico-político, como es harto sabido, en la ley fundamental por antonomasia de este período: la Constitución de 1845, hecha con el fundamental objeto de sustituir el dogma liberal originario y radical de la soberanía popular, o soberanía de los más, por el principio moderado o doctrinario de la soberanía de las *élites*, a las que la posesión de la «propiedad» y el cultivo de la «inteligencia» erigía en «aristocracias legítimas», según los inspiradores de aquel texto. Para llegar a este resultado, los doctrinarios españoles verificaron una acomo-

dación simultánea de las otras nociones claves del liberalismo, manipulando a fondo los principios básicos del liberalismo gaditano original: el concepto de *soberanía* (para sustituir el dogma radical de la «soberanía nacional» por el nuevo postulado de la «soberanía histórica» encarnada en el Rey con las Cortes); el concepto de *constitución* (para sustituir el voluntarismo de la «constitución escrita», contingente y variable, por el normativismo de la «constitución interna» o histórica, constante impuesta por la tradición política del país); el concepto de *representación* (cancelando el «derecho natural» de todo ciudadano por el mero hecho de serlo, y proclamando el derecho restringido de las «aristocracias legítimas» al ejercicio de esta función específica que requería capacidad especial); el concepto de la *división de poderes* (discutiendo la unidad esencial de todos los poderes en el seno de la Nación, para afirmar la radical entidad de cada uno de los poderes históricos constituidos, con el fin de liberar al ejecutivo de la omnipotencia del legislativo), etc. Estas y otras importantes *atenuaciones* de los principios originarios del liberalismo gaditano (el fortalecimiento de las prerrogativas regias; el sistema bicameral que representase a las dos grandes fuerzas aliadas del régimen; la supresión de la preeminencia del Congreso y de la autonomía de las Cortes, etc., etc.), hoy suficientemente resaltadas por los estudios de la Ciencia Política y de la historiografía, permitieron a la minoría conservadora del partido *moderado* construir un orden legal a medida de sus apetencias de «conciliar la libertad y el orden», eufemismo con el que se definía la voluntad de impedir el desplazamiento del poder político hacia la base de la pirámide social. Fue en toda regla un acto de prestidigitación lleno de éxito —con precedentes, naturalmente, en la Francia cartista—, por el que aquel par de fuerzas dirigentes pudo mostrar la perfecta coherencia lógica de un sistema constitucional amparado en los nuevos principios del liberalismo del siglo, aunque montado sobre unas bases sociales no muy distintas de las del Antiguo Régimen fenecido, sólo levemente ensanchadas por la promoción de la espuma social del Tercer Estado.

La mayoría del país permaneció al margen de este experimento que le tocó presenciar, pero del que no fue invitada a participar. Al discutírsele el derecho a la representación y al sufragio, se le negó en consecuencia toda posibilidad por esta vía de participación en el poder constituyente. Harto conocido es el instrumento de exclusión del *sufragio censitario,* restringido y cualificado por la capacidad económica o la posesión de títulos académicos, procedimiento práctico a través del cual las clases burguesas se aseguraron el control del poder legislativo en el Congreso, mientras la aristocracia lo tenía garantizado en el Se-

nado por la ley de la herencia, y una y otra podían confiar en la distribución mutua del ejecutivo en virtud de la confianza regia. El resultado práctico en el instante de la revolución era que, «a mediados del siglo XIX como a principios del XVI», menos del 3 por 100 de la población española «dominaba al 97-99 por 100 restante, a través del voto electoral o del ejercicio del Poder» (sólo 418.000 electores en 1865, sobre 15,5 millones de habitantes). Lógico sería que este régimen constitucional, apoyado en una insignificante —aunque poderosa y cualitativamente decisiva— minoría numérica de aristócratas, empresarios, banqueros y generales, careciese en cambio de un soporte popular suficientemente amplio. Las clases más numerosas del país (campesinos, artesanos, clases medias, oficiales militares, profesores, intelectuales y artistas) dieron muestras a lo largo de este tercio del siglo de considerar insatisfactorio aquel *status* legal. Por lo que al campesinado se refiere, el régimen doctrinario que había hecho la desamortización y establecido las quintas, le suscitaba indiferencia, resentimiento u hostilidad armada (carlista), según las regiones. La clases artesanas y laborales tenían contra él la nueva legislación que les sacrificaba a las necesidades de expansión de la gran industria (supresión de los gremios, libre despido y libre mecanización de las fábricas, negativa sistemática a la asociación obrera); en una palabra, su despreocupación ante los problemas económicos y laborales que empezaba a crear el crecimiento masivo de las clases populares (expansión demográfica) y la agravación de la situación económica de los obreros del campo (jornaleros creados por la desamortización y el latifundismo) y de la industria (el proletariado urbano que nacía en torno a la incipiente revolución industrial en Cataluña y Levante).

No han de echarse en olvido, en efecto, estos factores nuevos que desbordaban el campo de lo puramente político, los de las transformaciones acaecidas en el régimen agrario, industrial y demográfico. Sería absurdo desconocer la importancia que en la revolución del 68 había de tener la presión de base de una población creciente, el estirón violento de unas masas demográficas en expansión, que desbordaban cada día más los cauces minoritarios del sistema legal, o las movilidades sociales introducidas por los tres hechos materiales más característicos del segundo tercio del XIX (la desamortización, la introducción del maquinismo y el ferrocarril), o los posibles efectos —más presentidos que explicados por el momento— de la crisis financiera de 1866 como catalizadora de la revolución. Baste decir que la población española entre 1833 y 1868 pasó de doce a dieciséis millones de habitantes, es decir, un aumento de un tercio de sus efectivos en el corto espacio de tres décadas; crecimiento no convenientemente digerido por el lento desarrollo de la

industrialización o la expansión del cultivo triguero, ni drenado todavía por la válvula de escape de la emigración. Las necesidades crecientes y las apetencias políticas de estas nuevas masas sociales, en un siglo de gran movimiento ideológico, de amplia difusión de las ideas políticas a través del periódico y la imprenta, desbordaron la capacidad del dorado refugio que las clases conservadoras se habían construido para sí a la sombra de la Constitución del 45. La transformación de las mentalidades, bajo el impacto creciente de la prensa política, de la difusión de las discusiones parlamentarias por el *Diario de Sesiones,* y de la acción sostenida de una «burguesía de agitación» sobre los sectores artesano y campesino, había avanzado probablemente más aprisa que el crecimiento económico, e incluso que la propia adaptación política del sistema (insignificantes ampliaciones de la Ley Electoral; inamovilidad práctica del usufructo de la representación), creando el desajuste propicio al hecho revolucionario.

La respuesta revolucionaria: las fuerzas de la revolución

Oponerse en diversos grados, y más o menos conscientemente, según los casos, a un régimen así montado fue la razón de la revolución: sustituir el régimen minoritario dominante por un sistema político de mayorías, montado sobre el principio de la igualdad legal y política de todos los ciudadanos. La revolución buscó en principio hacer realidad aquel famoso lema («cúmplase la voluntad nacional»), que en boca del progresismo esparterista no había pasado de ser una formulación platónica. Al reto del régimen doctrinario encarnado en la monarquía isabelina, las clases populares y medias —unidas a los insatisfechos del sistema por motivos quizá menos profundos y confesables— iban a oponer la respuesta de una revolución desde abajo que, iniciada como un pronunciamiento clásico, sería por los motivos antedichos algo más que un pronunciamiento. Durante todo el período del reinado, y sobre todo en sus últimos lustros, se habían ido formando al margen del régimen nuevas fuerzas políticas inconformistas, agrupadas sucesivamente en el partido *progresista,* heredero directo del liberalismo originario gaditano, organismo de lucha legal de la pequeña clase media desalojada por la entente conservadora, y en el partido *democrático,* vehículo de la joven generación más radical, decidida a llevar a sus últimas consecuencias el principio fundamental de la soberanía popular, por la apelación al sufragio universal y a la libre asociación laboral y política. Al sonar la hora revolucionaria, este panorama político estaba ya fragmentado en una pluralidad de fuerzas ideológicas y sociales, cada una con su

diferente sentido y programa político, con aspiraciones diversas, no todas ellas de coordinación fácil, y tal vez ni siquiera posible. Las fuerzas revolucionarias de 1868 fueron fundamentalmente cuatro diferentes, cada una con su propia ideología y programa, cuyo ensamblamiento y tensiones internas marcaría posteriormente la dinámica del proceso revolucionario:

A) UNIONISTAS (Serrano, Topete, Dulce, Zabala, López de Ayala, Romero Ortiz, Vega de Armijo, etc.). Los conservadores insatisfechos del monopolio del poder por otros grupos conservadores o «capillas políticas» exclusivistas; simple rama escindida de los moderados y adornada por un insustancial «eclecticismo» dentro del fondo común doctrinario, que sólo aspiraba en realidad a un cambio de persona dentro de la dinastía (Montpensier, D. Alfonso) y un cambio de minorías ministeriales. Su ideología no constituía novedad alguna apreciable. En el fondo, su base política era la misma de los moderados, la Constitución de 1845, con ciertas leves correcciones de detalle: ligera ampliación del censo electoral por una pequeña reducción de la tasa del censo; ampliación de los cuadros del Senado por razón del desempeño de ciertas funciones públicas; quizá mayor respeto formal a las reglas del juego parlamentario... Nada sustancial, en definitiva.

B) PROGRESISTAS (Prim, Sagasta, Ruiz Zorrilla, Madoz, Lorenzana, Figuerola, etc.). Los monárquicos liberales de tendencia mesocrática (clases medias, funcionarios, oficiales militares, periodistas, abogados, pequeños comerciantes, etc.), que se conformaban con restablecer la igualdad política de todos los ciudadanos (el sufragio universal como meta remota), la superioridad del legislativo y el normal juego parlamentario de las mayorías, pero creían necesario para ello eliminar los «obstáculos tradicionales» mediante un cambio de dinastía (D. Fernando de Portugal o la Casa de Saboya). Ideológicamente, sus aspiraciones se cifraban en el retorno a las máximas del liberalismo gaditano (igualdad legal y política, soberanía nacional, supresión del «veto» del monarca, unidad de Cámaras, libre representación y amplio derecho al sufragio), aunque dispuestos quizá a transigir en algunos puntos concretos e importantes (bicameralismo, sufragio censitario de cuota mínima) como habían demostrado a la hora de elaborar sus códigos constitucionales en 1837 y en 1856.

C) DEMOCRATAS PUROS (Rivero, Martos, Becerra, Moret, Echegaray, Montero Ríos, etc.). Los liberales más radicales que anteponían a todo otro principio la exaltada defensa de los «derechos individuales», incluído naturalmente el del sufragio, y que no se conformaban con

menos de imponer una nueva administración política de corte republicano —coronada o no—, aunque transigiendo muchos de ellos, en caso necesario, con las meras formas históricas para que coronasen la nueva administración. Su ideología, extendida lentamente en veinte años de organización, propaganda y periodismo político, constituía una de las novedades del momento intelectual español, y desde el estallido de la revolución tuvo la virtud de arrinconar definitivamente la pálida y tibia del grupo anterior (progresistas), aunque no de satisfacer a otros grupos que ya se perfilaban más a la izquierda, procedentes de su propio partido. Fue la ideología que inspiraría la nueva Constitución.

D) FEDERALES (Pi y Margall, Salmerón, Castelar, Figueras, Benot, Cala, Garrido, Chao, etc.). Los republicanos históricos, procedentes del anterior partido democrático y repentinamente ganados para el federalismo, para los que la forma de gobierno era un cambio esencial e imprescindible, como paso previo para una transformación de fondo que afectase no a los meros principios administrativos, sino a la imagen misma del Estado. Su ideología miraba a una inmediata sustitución del Estado centralizado de cuño dieciochesco por una inédita organización radicalmente democrática y pactista, de nuevo cuño. Algunos de ellos contemplaban también, como un horizonte utópico, una transformación económica y social simultánea a la transformación del Estado y operada por gracia y virtud de esta misma, que cubriría las reivindicaciones económicas de las mayorías de campesinos y obreros, ya mediante una discreta regulación de la economía por el Estado federal (federal-socialista tipo Pi y Margall), ya mediante la sola agrupación política libre del proletariado mayoritario (federal-asociacionista tipo Fernando Garrido).

El esquema anterior reduce a sus elementos necesarios y suficientes las fuerzas políticas en presencia. Realmente, el cuadro era más amplio, si se quisiese recoger en él a grupos de escasa fuerza y consideración numérica, como el de los demócratas republicanos no federales (la exigua facción de los republicanos unitarios, que acaudillaban García Ruiz y Sánchez Ruano, a la que el federalismo había vaciado de todo soporte popular), o los grupos híbridos y entrecruzados de los anteriores que transitoria y ocasionalmente se presentan sobre la marcha del proceso revolucionario («constituyentes» de la época amadeísta, formados por los unionistas conservadores y los elementos más templados del progresismo; «radicales» de la misma época, que agrupaban a los «cimbrios» o demócratas puros en unión del ala izquierda del progresismo, etc.). Tampoco se recogen en él otras fuerzas por el momento marginales, aunque llamadas a desempeñar un papel de inmensa tras-

cendencia en un futuro próximo, como las incipientes organizaciones proletarias, definidas por una «conciencia obrera» y específicos mitos de lucha social (filiales de la Internacional española, que por estos años inicia su organización en su doble versión socialista y anarquista), a las que a veces suele considerarse retrospectivamente y conceder una importancia de que todavía carecen realmente por estos años, pese a su probable participación tangencial en los motines cantonalistas de Levante.

Descontadas por prematuras las «anticipaciones» de internacionalistas y aliancistas, las dos grandes novedades capaces de informar ideológicamente la revolución eran la *democracia* y el *federalismo*. Ambas habían tenido orígenes comunes hasta cierto momento, dentro del amplio y clandestino *partido democrático* que aflora a raíz del 48, pero una y otro se oponen como rivales a partir de la Revolución. La *democracia,* tal como había sido formulada en el Manifiesto fundacional de 1849 y defendida desde entonces por el diario demócrata *La Discusión,* era un conjunto de máximas un tanto contradictorias, entre las cuales primaban las que proclamaban el liberalismo individualista más exaltado (derechos y libertades individuales, libertad de cultos y de imprenta, supresión de las quintas y de la pena de muerte, etc.) sobre las que proclamaban la soberanía absoluta de la *voluntad general* mayoritaria (sufragio universal, soberanía popular). Predominaba en ella un sentido de democracia liberal individualista —el conglomerado demoliberal propio de la primera mitad del XIX— que pronto se revelaría como insuficiente para contener las aspiraciones de clase del Cuarto Estado. Aun en medio de su contradición esencial, el programa democrático presentaba un conjunto de novedades prácticas de gobierno (unicameralismo, primacía absoluta del legislativo, reducción de la burocracia y del ejército para un «gobierno á bon marché», armamento de la Milicia Nacional, igualdad fiscal, juicio por jurados, contribución única y universal, etc.), que servían bastante bien para realizar el primer paso de los ideales del gobierno democrático, a saber, la participación en el poder y el control de las *élites* por las mayorías electorales. La novedad relativa que ello suponía y el eco popular que encontró en las grandes ciudades en los primeros momentos de la Revolución obligó a las otras fuerzas revolucionarias a contar con ella, y a proclamarla —al menos de una forma «verbalista»—, introduciendo tal o cual de sus aspiraciones concretas en el repertorio común de las soluciones revolucionarias, imponiendo así el tono de «Revolución democrática», que nadie pudo ni quiso negar al movimiento de 1868.

PROGRAMA DEMOCRATICO DE 1849

POSTULADOS ESENCIALES

Sufragio universal y soberanía popular
Derechos individuales: de propiedad
inviolabilidad personal
inviolabilidad del domicilio
inviolabilidad de la correspondencia
petición individual o colectiva
Libertades individuales: de conciencia
de manifestación del pensamiento
de profesión e industria
de reunión y asociación pacífica

PRINCIPIOS POLÍTICOS Y DE GOBIERNO

Unicameralismo
Poder legislativo exclusivo en las Cortes
Independencia judicial
Juicio por jurados
Unidad de fuero, supresión de fueros privilegiados
Abolición de la pena de muerte
Justicia gratuita
Enseñanza primaria, universal, obligatoria y gratuita
Libertad de cultos
Libertad absoluta de prensa e imprenta
Contribución universal directa y proporcional
Abolición de impuestos indirectos, de puertas y consumos
Desestanco de la sal, pólvora, etc.
Reducción de empleos públicos
Conversión de los cargos del Estado en carrera científica
Abolición de cesantías, jubilaciones y haberes pasivos
Reducción del ejército
Supresión de quintas y matrículas de mar
Armamento de la Milicia Nacional

La suprema novedad ideológica fue, sin embargo, el *federalismo*, que rápidamente se colocó a la izquierda de la revolución como vanguardia de la democracia española, aunque sin pretensiones de monopolizar su apellido. Fieles a sus antiguos orígenes en el partido democrático, los federales admitían también en bloque la totalidad del programa anterior, aunque cargando el acento sobre el punto capital de la forma de gobierno. Su principio diferenciador era la organización federativa del Estado republicano, nuevo principio fletado por Pi y Margall durante los años de la emigración revolucionaria —apenas esbozado en 1854 en su obra *La Reacción y la Revolución*, de escaso éxito entonces—, y que fue ciegamente acogido por la totalidad de los viejos republicanos, con algunas excepciones individuales. Más democrático

que nadie, sólo el federalismo llevaba a sus últimas consecuencias teóricas el principio de la «igualdad» esencial de todos los hombres, con la anulación implícita de toda idea de «autoridad» y de «poder», para sustituirla a todos los niveles, absolutamente a todos, por la idea del «pacto» entre partes iguales y libremente contratantes. Más radical que la mera descentralización, que presuponía todavía una idea de Estado preexistente y obligatoriamente impuesto, y por tanto de autoridad, el federalismo exigía en consecuencia la previa anulación del Estado, para reconstruirlo con otros límites a partir de la única unidad natural de convivencia —la familia— y de la primera unidad política espontánea —el municipio— sobre un principio de libertad y voluntariedad. Por una articulación de «pactos» libremente estipulados, los municipios se concertarían para constituir los Estados intermedios, regionales o cantonales, y éstos, a su vez, para dar forma al Estado central. En toda esta construcción piramidal no habría más vínculo que el pacto libremente contratado, bilateral, entre partes iguales y libres, sujeto a revisión y cancelación por la voluntad de los contratantes o por incumplimiento de lo contratado. Toda forma de autoridad quedaba decididamente apartada, y obviada mediante el desplazamiento de cualquier ejercicio de poder hacia la base de la pirámide; ningún poder que pudiera ser ejercido por los organismos inmediatos o inferiores habría de ser transferido al organismo superior, quedando sólo en manos del Estado central la defensa común y las relaciones económicas e internacionales.

Aún entraba en el pensamiento de Pi y de buen número de federales una hibridación de los principios federales con los del presocialismo proudhoniano, que rápidamente iba a quedar desbordada por las posturas más radicales y efectivas de los internacionalistas. Mientras gran número de republicanos eran «individualistas» en economía, sosteniendo el principio de la libre concurrencia y de la libre contratación en todos los asuntos económicos y laborales —por lo que llegaron a sostener fuertes polémicas en la prensa con Pi y Margall—, un importante grupo de federales aceptaba con Pi que los problemas económicos pertenecían primordialmente a la esfera de intervención de los Estados federales, como encarnación que éstos eran de la colectividad, y por tanto de los intereses de las clases laborales que predominaban numéricamente. Por ello al Estado federal correspondía fijar los límites de lo justo en las relaciones económicas y «alterar las relaciones que medien entre el propietario y el colono, el enfiteuta y el dueño, el censatario y el censualista». Su tibio intervencionismo estatal, orientado en la práctica a la reducción de la jornada de trabajo, la fiscalización del trabajo de mujeres y niños en talleres y fábricas, el establecimiento

de jurados mixtos de patronos y obreros para la fijación del salario, y poco más, no fue, sin embargo, aceptado como un presupuesto necesario del movimiento federal, por lo que en rigor no puede considerarse a éste como un movimiento socialista. Quizá por ello duró poco la confianza del proletariado español en «la Federal», el último mito burgués capaz de sugestionarle por un momento.

En resumen, cuatro fuerzas políticas diferentes en la génesis de la revolución democrática, con una pluralidad de orígenes, de ideologías y de proyectos revolucionarios, que abarcan una extensa gama de objetivos: la aspiración a un simple *cambio de equipo* (A), a un simple *cambio de Constitución y de dinastía* (B), a un completo *cambio de principios y de sistemas administrativos* (C), y a una profunda transformación de los cuadros político-administrativos equivalente a la *liquidación del Estado en el seno de la sociedad* (D). El posterior desarrollo del proceso revolucionario, con la radicalización progresiva de su contenido democrático, iba a señalar las posibilidades —y sobre todo las dificultades— de coordinación de estos cuatro objetivos tan diferentes entre sí. En la dificultad de su coordinación, en sus contradicciones internas, se fraguaría a la postre el fracaso de un ensayo revolucionario que tenía en sí mismo elementos suficientes para haberse consolidado.

ELEMENTOS DE LA REVOLUCION

A — UNIONISTAS	B — PROGRESISTAS	C — DEMOCRATAS	D — FEDERALES
FUERZAS			
Respetabilidad (gentes de orden)	—	—	—
Fuerzas económicas	—	—	—
—	Clases medias	Universitarios	Proletariado
—	Mitología liberal	Ideología	Ideología
Hacienda y Admon.	Hacienda y Administración	—	—
Ejército y Marina	Ejército	Milicias	Milicias
RESISTENCIAS			
Carlistas	Carlistas	Carlistas	Carlistas
Cubanos	Cubanos	Cubanos	
Cantonales	Cantonales	Cantonales	
Conservadores dinásticos	Conservadores dinásticos	Conservadores dinásticos	Conservadores dinásticos
	Iglesia	Iglesia	Iglesia
		Capital	Capital
		Ejército	Ejército

Si pudiéramos reflejar en un cuadro sinóptico todos los elementos de la revolución de 1868, por un lado las fuerzas o potencias de los diferentes partidos revolucionarios (fuerzas económicas y sociales, morales y materiales), por otro, las resistencias u oposiciones que tenían en frente (carlistas, conservadores, dinásticos, cantonales, etc.), podría verse tal vez que la suma de todos los grupos revolucionarios arrojaba un número de elementos suficientes aproximadamente para intentar constituir un Estado, e incluso quizá —aunque menos fácil— para resistir a sus fuerzas oponentes —salvo el caso menos probable de una ofensiva común y coordinada de todas ellas—. Veríamos asimismo que cada uno de los grupos revolucionarios de por sí y separado de los demás era muy inferior en elementos de fuerza a los de sus posibles antagónicos contrarrevolucionarios, haciendo ilusoria la posibilidad del monoplio de un partido. La alianza completa de todos los grupos de la revolución, o la menos completa de cualquiera de los grupos extremos (A o D) con los grupos de centro de la misma (B y C), sería lo que ofreciese una cierta probabilidad razonable de perduración de un sistema surgido de la revolución. El posterior desarrollo del proceso revolucionario tendría que demostrar si esta alianza revolucionaria era o no posible y duradera. La cuestión era de saber si la revolución iba a operar en lo sucesivo con más potencia que resistencia, manteniendo la coalición inicial con su escasa definición de objetivos comunes, o con más resistencia que potencia, imponiendo la hegemonía de uno cualquiera de los grupos con lo que los objetivos revolucionarios se clasificarían en el acto. En el primer caso, lo que se gana en fuerza se pierde en velocidad, y la revolución tendría el problema de refrenar a los impacientes. En el segundo caso, lo que la revolución ganase en velocidad lo capitalizaría en riesgo.

El proceso democrático: establecimiento de la revolución

En cuanto hecho material, la revolución triunfó en un primer momento gracias a la participación militar de las dos fuerzas —unionistas y progresistas— que tenían influencia en el ejército y experiencia en el pronunciamiento. La participación democrática, de cierto interés en la movilización de las masas urbanas de algunas grandes ciudades, fue más bien modesta y no resolutiva, siempre a remolque del pronunciamiento militar. Por lo que toca al último de los grupos revolucionarios —los federales— su participación fue de este mismo orden, y se hizo a espaldas de los comités organizadores, temerosos ya del idealismo ingobernable que habían exhibido en los conciliábulos de la emigración. Aunque aparentemente fuese una exigencia de Prim, la exclusión de los

federales respondía en realidad a su terca negativa a someterse a la disciplina de la coalición, nacida de su demasiado honda exclusividad de objetivos, como los hechos posteriores se encargarían de demostrar. Muestra significativa de esta actitud, poco después del triunfo (julio de 1869), lo sería la negativa de Pi y Margall a participar en el gobierno provisional, ante la invitación de Prim de entregar dos carteras a los federales. Quedó así tajada desde el principio mismo una honda sima entre los revolucionarios, que con el tiempo no haría sino ensancharse. Los dos primeros meses de la revolución bastaron para delinear la división de sus fuerzas: la coalición *monárquico-democrática,* por un lado; por otro lado, la oposición *republicana federal.* La primera, formada a base de una transacción de los demócratas puros, los llamados «cimbrios», con la forma monárquica de que siempre habían renegado, y de los progresistas y unionistas con el programa democrático que había ganado rápidamente la calle. La segunda, era el resultado de la súbita conversión de los antiguos republicanos a la bandera federal, que en su mayoría ignoraban con anterioridad al mes de octubre, y de su trepidante campaña de propaganda. La guerra de manifiestos que precedió a las elecciones para las constituyentes expresaba ya esta situación: el gobierno provisional respondía con su declaración monárquica —prevista por lo demás— a la anticipada propaganda republicana de los federales, que desde octubre habían traspasado la frontera pirenaica proclamando estentóreamente la federación republicana, sin respeto a los compromisos de no definición prematura sellados en la emigración. Los resultados de las elecciones, primeras celebradas en España por sufragio universal, traducían probablemente lo que era a la sazón el balance numérico de las fuerzas revolucionarias: 265 diputados de la coalición monárquico-democrática (128 progresistas, 101 unionistas, 36 demócratas), en su mayoría procedentes del ámbito rural o de las pequeñas poblaciones castellanas, frente a 68 diputados de la oposición republicana, todos ellos elegidos por las grandes ciudades de Andalucía y Levante. Aunque queda la duda de que estos resultados reflejasen, más bien que la densidad numérica de los respectivos grupos, sólo su importancia social y su poder de presión electoral, el experimento de monarquía democrática tenía vía libre y legal para implantarse constitucionalmente.

En el bienio 1869-70, fase de asentamiento y toma de posesión del nuevo orden revolucionario, la coalición de unionistas antidinásticos, progresistas y demócratas «cimbrios», ensayó la primera experiencia de un gobierno democrático. Pese a algunas contradicciones intrínsecas dictadas por la pasión política —supresión de las Asociaciones religiosas en el mismo momento en que se proclamaba la libertad de asociación—,

a algunas atenuaciones importantes del programa democrático que la oposición podía echarle en cara —mantenimiento de las quintas y de la pena de muerte—, pese al carácter puramente «verbalista» de la revolución ningún programa de reforma social, salvo el demagógico de buscar trabajo a los 5.000 parados de Madrid—, es indudable que España vivió entonces por primera vez bajo un sistema de democracia política, con sufragio universal, juicio por jurados, libertad de cultos y de imprenta, libertad de asociación, unidad de fueros, etc. Las Constituyentes, de mayoría gubernamental, elaboraron, como código fundamental del nuevo orden revolucionario la *Constitución demográfica* de 1869, que en sustancia hacía honor a su apellido en los conceptos fundamentales: soberanía popular y sufragio universal, emanación esencial de todos los poderes en la Nación, como único poder constituyente, estableciendo la Monarquía —elegida y revocable— como un mero poder constituido; atribución del poder legislativo únicamente a las Cortes sin participación del rey; amplísima declaración verbal de derechos y libertades individuales; ampliación de la representación nacional, no sólo por la supresión de todo sufragio censitario, sino por la mayor proporción de representantes (uno por cada 40.000 habitantes, frente a los 70.000 de la Constitución de Cádiz); publicidad parlamentaria; reunión automática de las Cortes el 1 de febrero de cada año; responsabilidad ministerial con sanción del ejecutivo por el legislativo, etc. Las únicas concesiones hechas a los elementos de la derecha eran más bien secundarias, y no alcanzaban a difuminar su contenido democrático: sistema bicameral, pero con Senado de elección popular; la entrega de las relaciones diplomáticas al rey, con declaración de paz y guerra; la facultad otorgada al rey de suspender y disolver las Cámaras una vez en cada legislatura, y la concesión del carácter de elegibles para cargos senatoriales a los cincuenta mayores contribuyentes de cada provincia. Pese a estas concesiones de tendencia conservadora, la obra de las Constituyentes en su conjunto establecía la soberanía del Parlamento o primacía del legislativo sobre un ejecutivo débil, respondiendo así a la preocupación típica de todos los sistemas democráticos, heredada de su lucha contra los sistemas autocráticos anteriores, y que no desaparece ni siquiera frente a ejecutivos de origen democrático y a Gobiernos democratizados. En fin, los «cimbrios» aceptaban, sí, un rey, pero «la mínima cantidad posible de rey». Y lo más importante: en el nuevo entramado constitucional habían desaparecido todas las anteriores adulteraciones doctrinarias del principio radical de la soberanía del pueblo. En este sentido teórico, al menos, la obra revolucionaria parecía felizmente consumada.

Pese a ello, el nuevo código no convenció a la oposición federal

—las oposiciones contrarrevolucionarias no estaban para opinar en la materia—, que lo tildó de «documento capcioso, ecléctico, sofístico y doctrinario» (*La Discusión*). La minoría federal en las Constituyentes había propugnado en vano un Gobierno de Asamblea por medio de un comité ejecutivo elegido del seno de ésta, en lugar del Poder ejecutivo otorgado a Serrano. Luego se opuso rotundamente al proyecto constitucional por medios parlamentarios frente a su articulado primero; por el recurso a la violencia contra la promulgación de la totalidad más tarde. Su oposición parlamentaria se había centrado, sobre todo, en los artículos 21 y 33 del proyecto constitucional, que preveían el sostenimiento del culto católico (mientras ellos reclamaban la absoluta separación de la Iglesia y el Estado para hacer efectiva la libertad de cultos) por la nación y la forma monárquica de gobierno, respectivamente. Al mismo tiempo pedían, por boca de Castelar, junto a la supresión de todo presupuesto eclesiástico, la de la enseñanza religiosa en la escuela y la abolición del ejército y del presupuesto militar, sin importarles encorajinar de este modo a dos de las fuerzas más poderosas del país. La intransigencia federal —contradiciendo formalmente los principios democráticos que exaltaba— no quiso aceptar su derrota parlamentaria, y respondió a la promulgación de aquel texto con una insurrección masiva en el Levante y Sur (octubre 1869), que puso de manifiesto la importancia numérica de las fuerzas federales intransigentes. Hasta 45.000 hombres armados, según algunas fuentes (8.000 en Cataluña, 6.000 en Valencia, bandas de campesinos armados en Zaragoza, etc.); sobrecogedora cifra, que revela la intensidad de las profundas insatisfacciones populares —no de raíz esencialmente política— que logró avivar el último mito burgués del federalismo. Cifra en todo caso que es una llamada a la atención del historiador para considerar con interés y respeto aquel movimiento, que tuvo que ser algo más que la pasajera exaltación utópica de algunos ideólogos, pues no es fácil imaginar a los campesinos puestos en armas por pura mitología política. Alentados sobre todo por su audiencia en las grandes ciudades, la minoría federal osaba ya poner en entredicho la democracia representativa cuando negaba facultad a las Constituyentes para elegir un monarca como Jefe del Estado, y pedía que esta elección se resolviese por plebiscito. Polémica que pone sobre la pista de una grave dualidad de axiomas fundamentales —democracia liberal o democracia mayoritaria rousseauniana— en conflicto grave dentro de la revolución.

Con la elección de rey finalizaba la fase de establecimiento de la revolución para dar paso a lo que debiera ser su fase de normalidad, montada sobre la coalición establecida de las fuerzas revolucionarias de derecha y centro (A-B-C), los elementos «conservadores de la revolución», ya que enfrente quedaban las oposiciones de la extrema izquierda (federales) y de la extrema derecha (carlistas y conservadores dinásticos). El juego político parecía posible, supuesta la firmeza de la coalición creadora del sistema, en vista de la mayoría numérica y de la mayor fuerza social, militar, etc., del bloque coaligado respecto a cualquiera de las fuerzas de oposición, y partiendo de la imposibilidad aparente —aunque desmentida por los acontecimientos posteriores— de una acción común contra el nuevo régimen de elementos tan heterogéneos como carlistas, alfonsinos y republicanos federales. Con esta amplia perspectiva la revolución parecía encauzada por los rumbos de la necesaria estabilidad. El juego político era, pues, posible, pero siempre a base de la estrecha colaboración de aquellos tres elementos; pues pretender montarlo sólo sobre dos de ellos (A y B) equivalía a empujar al tercero (C) del lado del extremismo colateral (D) y volver a empezar el proceso revolucionario con un carácter más agudo y problemático. Es evidente que, cubierto este objetivo inmediato, para sentirse consolidado sobre bases firmes y duraderas, el régimen tendría que proponerse todavía metas más ambiciosas y difíciles: satisfacer las aspiraciones de clase de las capas proletarias y campesinas, que, con un crédito de confianza al sistema, podían privar a la oposición federal de soporte numérico, y hacerlo, a poder ser, suscitando el menor recelo a su propia derecha. Pero éste era evidentemente un objetivo a largo plazo y, por otra parte, un objetivo difícil y lleno de peligros, pues la misma fisura espontánea del bloque gubernamental cabe quizá interpretarla como la repugnancia de los sectores más conservadores de las clases medias dominantes (los conservadores antidinásticos serranistas y sagastinos) a su colaboración, con tendencias de mayor apertura a la izquierda; dicho de otro modo, el creciente recelo del ala derecha revolucionaria por la organización de la Internacional y por el visible interés de los centristas (zorrillistas) en asegurarse la benevolencia republicana a base de concesiones democráticas que traían cierto aroma del lejano y temido socialismo.

Lo que faltó a esta «normalidad» revolucionaria fue precisamente la cohesión de la alianza gubernamental. Pocas veces estuvieron los partidos de gobierno más enfrentados que en estos dos años de la monarquía amadeísta, una vez que se vieron solos para disputarse el

poder. La frágil unidad del *partido monárquico-democrático,* todavía unido en las anteriores Constituyentes, se quebró en una derecha y una izquierda, que a su vez albergaban variadas tendencias: *constitucionales,* formados por los unionistas antidinásticos y los progresistas más templados, que tenían por objetivo estabilizar el régimen en las cotas alcanzadas, las cuales les parecían ya excesivamente avanzadas, y *radicales,* formados por los demócratas y los progresistas más avanzados, que aspiraban a introducir en la Constitución el resto del programa democrático (milicias, supresión de las quintas, separación de la Iglesia y del Estado), tendiendo de este modo un puente para atraerse la «benevolencia» del sector moderado del republicanismo castelarino. Esta dualidad en sí no era mala, ya que dotaba a la nueva monarquía de su juego de partidos —sus *tories* y sus *whigs*— para turnarse pacífica y constitucionalmente en el poder. Lo malo fue que la lucha política sobrepuso las ambiciones particulares de cada partido por el poder al interés común por la conservación del régimen, y que en esta lucha ningún procedimiento fue evitado: ni la coalición con las fuerzas extremas de la oposición (unión electoral de radicales demócratas con carlistas, alfonsinos y federales contra el Gobierno sagastino), ni la dirección del sufragio (ningún Gobierno perdió las elecciones a Cortes), ni el peligroso recurso, contrario al espíritu de la Constitución, de la suspensión de las Cámaras para librar al Gobierno de minorías acusadoras e incómodas. Esta división feroz de los partidos y de las Cámaras hundió al régimen amadeísta, desgastando al rey en forzadas intervenciones para resolver las sucesivas y rápidas crisis de gobierno —seis crisis y cuatro elecciones generales en dos años— y llevándole sin remedio a optar por la retirada ante el «confuso y contradictorio clamor de los partidos». Las ciegas luchas entre los dos partidos del régimen y la honda división entre los propios constitucionales (Serrano y Sagasta) o entre la derecha (Ruiz Zorrilla, Gasset y Artime) y la izquierda (Rivero, Martos), del mismo partido radical, tuvieron en este resultado una influencia mucho más decisiva que las dificultades creadas al margen del régimen por las oposiciones de carlistas, alfonsinos e insurrección cubana, o por los propios republicanos federales.

Vistas en perspectiva, las causas de este fracaso parecen definirse:

a) *Insolidaridad.* Desde los primeros momentos se apreció la fisura por la falta de la disciplina de Prim y por el ansia de varios prohombres por sucederle en la jefatura de la coalición. El primer Gobierno de coalición, presidido por Serrano, pudo sostenerse excepcionalmente seis meses, al final de los cuales hubo de rendirse a la imposibilidad

de seguir conciliando las tensiones internas de zorrillistas y sagastinos. La conciliación nunca más volvió a ser posible.

b) *Exclusivismo.* Cada uno de los sucesivos Gobiernos homogéneos rechazó la posible colaboración de los demás partidos, y sintió la necesidad o el deseo de suspender contra ellos las garantías constitucionales. Ruiz Zorrilla se negó a aceptar la ofrecida colaboración de Sagasta en su primer Gobierno homogéneo; más tarde (mayo 1872) se produjo el «retraimiento» de los radicales y su retirada de la Cámara contra el Gobierno de Serrano. Por su parte, Sagasta hubo de ser también contenido en su exclusivismo por el propio monarca, recordándole la necesidad de gobernar, no con uno, sino con *dos partidos.* De las seis crisis del período, varias se produjeron por la negativa del monarca a otorgar la suspensión de garantías constitucionales o la suspensión inconstitucional de las Cortes, dirigidas contra los otros partidos del régimen.

c) *Impotencia.* Rota la coalición inicial, pudo verse la incapacidad de cada partido aislado para gobernar frente a los demás, lo que les llevaba a una contradanza en dos direcciones igualmente peligrosas: o tratar de empujar al monarca a los procedimientos dictatoriales, opuestos al espíritu del sistema, o echarse en brazos de las oposiciones, que desde ambos extremos del régimen espiaban su hundimiento.

d) *Falsedad parlamentaria.* Contradiciendo la propia esencia del régimen, los Gobiernos controlaron el legislativo, hecho a su medida, como en los viejos tiempos isabelinos, y ningún Gobierno pudo gobernar con las Cortes del anterior. De ahí que, dimitido Sagasta a consecuencia de la zancadilla de los «dos apóstoles» y agotado el margen constitucional de suspensión de las Cámaras, el rey hubiese de llamar a Serrano y no a Ruiz Zorrilla, como exigía la lógica del sistema y la propia mentalidad del monarca.

e) *Abandono del régimen.* Insolidarias las partes entre sí, los propios interesados traicionaron el sistema, prefiriendo la alianza electoral con las fuerzas extrañas y hostiles al mismo. Convencidos de su inviabilidad llegarían los «cimbrios» a ponerse de acuerdo con los republicanos para sustituir el régimen (maniobras de Rivero para proclamar las Cámaras en *Convención* republicana antes que consentir el retorno del poder a los constitucionales). Por su parte, muchos conservadores unionistas, alarmados por el giro hacia la izquierda del radicalismo y el incumplimiento de la esperanza de «ofrecer la democracia a las clases conservadoras», aspiraban ya a la restauración alfonsina como garantía de la libertad y el orden, desinteresándose más y más de los mitos democráticos de la libertad y los derechos individuales.

Cabe decir que ya antes de la abdicación del rey, la monarquía democrática virtualmente había dejado de existir. La había hecho inviable la disolución de la coalición consustancial al sistema, y en aras de la cual se había llegado a elegir esta fórmula. La rotura de ésta introducía un equilibrio inestable, con dos posibles salidas: la captura del poder por la derecha, que equivalía al retorno a la situación prerrevolucionaria y a la restauración alfonsina, o la definitiva atracción del centro hacia la izquierda, que equivalía a iniciar de nuevo el proceso revolucionario con un sentido más radical. La decisión del demócrata Rivero, presidente del Congreso, impuso momentáneamente esta última solución. Con ello se cancelaba la primera posibilidad moderada y mesocrática de la revolución, la oportunidad «centro-derecha», que había constituido un paso adelante —posiblemente el paso necesario y suficiente— en la evolución política del pueblo español en aquella hora histórica.

La oportunidad centro-izquierda: la república democrática

Quedaba la segunda oportunidad, la oportunidad de «centro-izquierda» (sobre base C-D), más arriesgada, pero no definitivamente imposible. Fue la que eligieron los radicales de las Cortes, convertidas anómalamente en Asamblea Nacional, como una salida de emergencia a la difícil situación creada por el desmoronamiento del sistema amadeísta. Fracasada la combinación de la monarquía democrática, ni era viable para ellos la restauración borbónica (que equivalía al retorno a la situación prerrevolucionaria), ni tenía sentido pensar en repetir la jugada del rey electivo. Sólo la república les brindaba perspectivas de una posible nueva alianza para reemplazar a la que acababa de frustrarse: la de los republicanos castelarinos, «moderados» o benevolentes. La búsqueda de esta colaboración por los radicales fue, en efecto, el tanteamiento previo al que siguió la proclamación de la república en la histórica crisis del 11 de febrero de 1873, en la que los radicales regalaron la república a los federales «benévolos», y éstos parecieron dispuestos a prestar su colaboración en una «república para todos». Ante la experiencia de los fracasos anteriores, ¿iba a producirse de nuevo la fusión del antiguo *partido democrático*, frente a las amenazas extremas de los alfonsinos y de los intransigentes? Nada más tentador que esta esperanza. De producirse otra vez esta fusión sobre bases republicanas moderadas, quizá más tarde pudiera lograrse —descontada la interesada expectativa de los alfonsinos y la segura hostilidad de los intransigentes federales— la atracción de los antiguos

progresistas, que tal vez pudieran ir reintegrándose poco a poco al nuevo régimen, y la pasividad o la tranquila expectativa de los restantes conservadores. Ello hacía necesaria una república de orden y cuyo contenido fuese capaz de tranquilizar a las clases medias y burguesas, a la sazón ya muy distanciadas de la experiencia revolucionaria. Sin esta condición, incluso la escueta colaboración de radicales y republicanos benévolos era muy difícil que se preservase.

¿Sería posible preservar esta nueva alianza y lograr esta base de atracción? Trece días bastaron para desmentirlo. Aunque esta situación de república democrática de coalición perdura oficiosamente hasta el 25 de abril, su ruptura práctica estaba sellada desde el 24 de febrero, con la crisis del primer Ministerio Figueras, Ministerio de conciliación de «nuevos» y «viejos» republicanos, o sea, radicales y federales benévolos. Fue, por tanto, una oportunidad tan pronto ensayada como fracasada. A la tesis radical (Martos), que pretendía el mantenimiento de la Asamblea de mayoría radical, en la que se habían fundido las antiguas Cámaras amadeístas y de la Constitución del 69, sin más que la suspensión de su artículo 33, los republicanos (Figueras) opusieron inmediatamente la antítesis de disolver aquella Asamblea «ilegal» y de sancionar la nueva situación política con una «nueva legalidad», es decir, nueva Constitución republicana. Por detrás de esta disparidad había la de las respectivas soluciones republicanas (unitaria y federal) y la razonable persuasión de los últimos de que sólo con una Constituyente de mayoría propia sería posible proclamar la república federal.

Realmente, la disparidad entre viejos y nuevos republicanos pudo surgir por doble motivo: por la cuestión federal o por la socialista. Cabe preguntarse cuál de las dos dificultó más el mutuo entendimiento. Pero aunque *a priori* alguien se sintiera tentado a dar más importancia a la segunda, probablemente no fue así a causa de la inmadurez y tibieza de los propósitos «socialistas» entre los federales, que no pasaban los más (Garrido) de un modesto e inocuo «asociacionismo» laboral, y los menos (Pi y Margall), de un moderado intervencionismo estatal en los problemas sociales (leyes Benot, capaces de ser digeridas fácilmente por la propia Restauración conservadora). No hay que confundir el «socialismo espontáneo» de los campos andaluces, alentado quizá por algunos audaces agitadores del federalismo intransigente, con el «moderado» del federalismo dirigente o de gobierno, que ponía el límite de la intervención estatal en «sancionar el trabajo de espontaneidad social». Ejemplo de esto, la aspiración muy inconcreta de Pi y Margall como gobernante a una «reforma agraria» para ampliar la distribución de la propiedad privada; reforma que Pi concebía por

medio de la enajenación de nuevos bienes estatales por ventas a plazos en «censo reservativo» a los campesinos sin tierras. Cien años antes, y en pleno antiguo régimen, Aranda y Campomanes no se habían propuesto menos.

No fue el socialismo, sino el federalismo, lo que dividió y rompió esta fugaz coalición. Fue la impaciencia de los republicanos, benévolos o intransigentes, de gobierno o de agitación, todos insobornablemente fieles a la lógica de sus principios, pero insensibles a los peligros que esta última división de fuerzas acarreaba para la revolución. No es, en todo caso, de la naturaleza de este trabajo plantear las «responsabilidades» de las partes en los acontecimientos que conducen rápidamente al malogro de esta última posibilidad en los días que median entre el 11 febrero y el 24 de abril de 1783. ¿Fue la disolución del primer Ministerio Figueras, «de conciliación», en beneficio del segundo Ministerio federal «homogéneo» del 24 de febrero, una transigencia de los radicales para calmar a los federales mediante un respectivo reparto de influencias entre una Asamblea radical y un Ejecutivo federal? ¿Fue, en consecuencia, el totalitarismo de los federales culpable de la ruptura, al exigir acto continuo la disolución de la Asamblea y convocar nuevas Constituyentes? ¿O fue, por el contrario, la disolución de la Asamblea y de la Comisión Permanente por el Ejecutivo simple respuesta a los intentos de golpe de Estado de radicales y conservadores para alejar a los federales del poder? Aclarar esta importante incógnita exigiría un estudio a fondo de los acontecimientos del momento, que entendemos está todavía por hacer. Lo indudable es que el 25 de abril acabó para siempre el último intento de colaboración entre las fuerzas revolucionarias y que el motivo de esta ruptura fue el *impasse* de la fórmula de organización del Estado a que corrían acaloradamente los federales. Ese día quedaron éstos solos y divididos entre sí, con la revolución en las manos y todo el país al acecho.

El experimento de la izquierda: la República federal

De mayo a diciembre de 1873, los federales se encontraron dueños a un tiempo de las Cortes y del Gobierno. Situación ideal para cualquier movimiento político —pudiera pensarse—; mas no resultó así. A pesar de este monopolio, no lograron consolidar su república. Tres explicaciones cabe dar a este fracaso. La de que los federales perecieron abrumados por la oposición exterior e implacable de los contrarrevolucionarios, desde los carlistas a los antiguos monárquicos radicales, pasando por los alfonsinos; es la explicación más grata a los simpati-

zantes del movimiento, que encuentra en su favor el hecho de que la república federal fuese violentamente interrumpida en el ejercicio de su derecho —la normal designación de un presidente del Ejecutivo— por el golpe de fuerza del radical Pavía. La de que los federales se derrumbaron consumidos por la anarquía democrática, incapaz de darse a sí misma una forma de gobierno estable y responsable; explicación típicamente conservadora, a la que no deja de abonar tampoco la inestabilidad de los cinco Gobiernos constituídos en apenas ocho meses y el esfuerzo de desgaste que les supuso la represión del cantonalismo federal. Todavía cabe explicar aquel fracaso como el resultado normal de un experimento político, impuesto por una minoría inerme y flaca, sin apoyos en la totalidad del país; explicación complementaria de la anterior, pero menos ideológica y no suficientemente tenida en cuenta hasta la fecha. A poco conduce engolfarse en disquisiciones polémicas sobre la conveniencia o inconveniencia del federalismo como fórmula de organización del Estado; la cuestión es simplemente de saber su efectivo balance de fuerzas y su efectivo cuadro de debilidades.

Como dato inmediato está la indudable división del federalismo triunfante en el mismo momento de su triunfo. Es un hecho que la unidad interna del federalismo venía seriamente minada de atrás, desde que la resistencia de ciertos grupos regionales a aceptar la dirección del comité central madrileño (negativa de Almirall a aceptar la dependencia del federalismo catalán al Pacto Nacional establecido en Madrid) y la más peligrosa polémica sobre el principio mismo del *pacto* habían comprometido la unidad física y moral del movimiento. Aparentemente olvidada, los rescoldos de esta polémica alumbraron, sin duda, el disentimiento entre los federales de gobierno en estos meses de 1873. El disentimiento subyace entre los que, como Pi, consideraban consustancial a la doctrina el dogma de un pacto entre los estados regionales, enteramente libres en su contratación, y los que, como Salmerón y Castelar o el propio Figueras deseaban librar de esa peligrosa prueba a la preexistente unidad nacional española. Estos últimos, que se consideraban los verdaderos «federales» y motejaban a los otros de «confederacionistas», ofrecían tal vez una versión más realista del movimiento y con mayor posibilidad de aceptación por el resto del país; pero se echaban encima, por el contrario, el ardor integrista de los extremistas «intransigentes» del partido. En estos últimos anidaba todavía la más inquieta y peligrosa de las disidencias. Intransigentes, como su nombre indica, con cualquier atenuación o acomodación del dogma federal a las posibilidades políticas, eran los verdaderos *totorresistas;* alentaban al pueblo a proclamar espontánea y direc-

tamente «de abajo arriba» la federación, sin esperar a la aprobación de una Constitución federal ni hacerla depender de la decisión de las Constituyentes. De hecho esta postura intransigente venía de atrás, alentada por periódicos como *El Combate* desde los primeros tiempos de la revolución, y no era de esperar que cediese, ahora que sentía el triunfo al alcance de la mano, y que su más notorio representante en la Presidencia de las Cortes (Orense) había arrancado precipitadamente de los diputados una declaración informal favorable a la federación. La tendencia intransigente pronto llegó a ser mucho más que el natural impulso de un ala joven y avanzada del partido, para afectar más bien el aspecto de un segundo partido intratable y hostil al comité oficial del federalismo de gobierno. Desde las primeras combinaciones de Gobiernos republicanos en el período anterior al 25 de abril ya se mostraba perceptible la dualidad del federalismo en dos actitudes, casi más bien dos partidos opuestos, con sus respectivos cuadros directivos y programas de acción: el de los federales benévolos o de gobierno (pactistas o no), que entraban en el Ministerio, y el de los intransigentes, que aspiraban por su parte a conquistar el poder o, al menos, a ser recibidos en las combinaciones ministeriales, pese a su minoría numérica en la asamblea. Ya entonces había sido esta segunda tendencia la que forzaba constantemente la marcha de los federales de orden o «benévolos», impidiéndoles toda política seria de apaciguamiento y de entendimiento con los radicales; era esta «presión constante de los extremistas intransigentes» la verdadera culpable del fracaso de la política de coalición en la oportunidad anterior. De hecho, la victoria del exclusivismo federal en los sucesos del 24 de abril, que ponía fin al intento de «república para todos», para dar paso a la «república para los republicanos», más que la victoria del Ejecutivo federal (Pi) sobre la Comisión Permanente radical, había sido la victoria de los intransigentes (Estévanez). En los meses posteriores, ni siquiera se va a poder mantener esta dualidad del federalismo, pues la expansión de la intransigencia provoca en el ala opuesta una contracción fuertemente antipactista. El federalismo se parcela entre una derecha de orden, una izquierda intransigente revolucionaria y un centro formado por la plana mayor de las notabilidades del partido (Pi entre ellos), tan temeroso del desbordamiento cantonalista de la izquierda intransigente como del peligro de reacción unitaria de la derecha castelarina. Las vacilaciones del centro, con una postura ambigua y fluctuante en todas las resoluciones importantes, esterilizarán gran parte de las posibilidades de acción del federalismo de gobierno. Descontada la clara actitud hacia la revolución espontánea de los intransigentes, ¿hay que ver en la decantación derecha-centro de los fede-

rales el rescoldo de la antigua polémica en torno a los «pactos»? Esto es lo que parece expresar la dualidad de proyectos de Constitución federal: el presentado por la derecha (Castelar), dominado por la preocupación de la unidad nacional, y que recortaba por ello los poderes de los estados federales dentro de los límites impuestos por «la existencia de la nación», y el presentado por el centro (Cala y Díaz Quintero), de ningún modo avenido a condicionar los poderes de los estados federales a este postulado previo. Dualidad que resultó ya un insalvable tropiezo para la aprobación por las Constituyentes de un código federal, y que no haría sino agudizar y dar armas a la impaciencia de los intransigentes.

Ya no bastaba la personalidad de Pi y Margall para restablecer la unidad del federalismo. A Pi le separaba de la derecha su inviolable consecuencia *pactista*, su planteamiento de la nacionalidad como un mero hecho fortuito y secundario, frente a la realidad espontánea y natural de las entidades municipales y regionales y el utópico exclusivismo de levantar el nuevo régimen sin ligaduras a compromisos políticos ni coaliciones —imposibles a partir de este planteamiento— con ningún género de partidos no federales. De la izquierda intransigente le separaba no menos la falta de celo revolucionario que le atribuían al negarse a jugar una política de hechos consumados en tanto las Constituyentes no aprobasen el texto federal, y al haberse opuesto a una proclamación prematura de la federal en los días inmediatos al 23 de abril, cuando Pi, presidente del Gobierno y sin la censura de Cortes ni Comisión Permanente, podía considerarse dueño absoluto del país. Tampoco podían acomodarse a sus nuevos deseos de un federalismo implantado desde arriba, pues Pi había vuelto sobre sus pasos, pensando que en las circunstancias presentes la «federación desde abajo» equivalía a la anarquía. Quizá esta única flexibilización de sus principios era un sacrificio en aras de una imposible unidad del partido; quizá pensaba Pi que, manteniendo simultáneamente los dos principios —bastante difíciles de conciliar— del «pacto» y de la «federación desde arriba» podría mantener unidos todavía a la derecha y al centro del movimieto federal.

Esta división de los federales tuvo hasta cierto punto su reflejo en las tres actitudes de gobierno ensayadas sucesivamente de abril a diciembre de 1873: república «por y para los republicanos» (Pi y Margall), república para todos, pero por los republicanos (Salmerón), y república «por y para todos» (Castelar). La idea de Pi se concretaba en rellenar los cuadros provinciales, militares y municipales de personal de confianza, teniendo la federación como único fin, y aspiraba inicialmente a una política de «conciliación» —aunque de conciliación federal,

se entiende— visible en la composición de su Ministerio del 11 de junio. Sólo diez días pudo durar este intento de Gobierno de conciliación federal, al cabo de los cuales el propio Pi tuvo necesidad de homogeneizar su Ministerio, echándose más directamente en manos de la derecha federal, única que le permitía la política de autoridad necesaria para conjurar la descomposición del régimen, mientras que la izquierda rechazaba todo intento de Gobierno fuerte, pidiendo, por el contrario, que las Cortes se erigiesen en Convención Nacional y establecieran de su seno un Comité de Salud Pública. Habiendo comprobado su incapacidad para arrastrar o intimidar a Pi y llevarle a una inmediata proclamación del federalismo integral, los intransigentes se decidieron a declarar su «retraimiento» en las Cortes y pasaban a alentar el movimiento cantonal en las provincias, organizando sus respectivos estados federales «desde abajo» y a su entero gusto, sin importarles ya lo que las Cortes pudieran discutir o no sobre la futura Constitución federal. Desde este momento, los intransigentes se encuentran legalmente fuera de la república oficial, formando parte con carlistas y cubanos de la oposición armada a la misma. Además, la insurrección cantonal iba a privar a Pi de su único apoyo firme: el de la derecha federal, que le acusaría de complicidad o debilidad en la represión.

Con la caída de Pi moría la solución del centro y daba paso a las dos diferentes versiones de la derecha, ambas coincidentes —aunque en diferente medida— en colocar el orden por encima del federalismo y en ofrecer de este último un cliché aceptable para el resto del país. Era visible la reacción producida dentro de la derecha federal por el levantamiento cantonalista, y era de temer que esta reacción llegara por sus pasos contados a orientarse en un sentido francamente unitario. No es extraño por ello que el nombramiento del Ministerio Salmerón del 18 de julio provocase una súbita aceleración del federalismo espontáneo de las provincias: el canto de cisne del movimiento cantonal. La solución de Salmerón había sido ya previamente anunciada en su discurso como presidente de las Cortes: atraerse la confianza de las clases conservadoras (¿y del sentimiento nacional?) mediante una política para todos, aunque confiada a los republicanos, sin entregar los resortes del poder a elementos de dudosa fidelidad republicana. Tampoco entregarles participación en el Gobierno por la vía indirecta de Gobiernos de conciliación con los no federales, quienes habrían de conquistar democráticamente el poder si ése era su deseo. Pero ni el mismo Salmerón pudo librarse de confiar las fuerzas de la república a antiguos generales monárquicos, paso decisivo a que le obligó el crecimiento del cantonalismo andaluz. Fue el federalismo

de centro, en las Cortes y en su propio Ministerio (el ministro Palanca) el que le impidió acabar del todo con el cantonalismo al oponerse a las crecientes medidas de autoridad reclamadas por los generales, como en el asunto de la pena de muerte, que provocó la dimisión de Salmerón, no por escrúpulos de principios, sino por la imposibilidad de complacer a un tiempo al federalismo y a las fuerzas del orden.

La novedad inesperada la ofrece la solución de Castelar, puesto que era en cierto modo un retorno a la situaución anterior al 23 de abril: política de «conciliación integral» con todas las fuerzas primitivas de la revolución o, al menos, con los antiguos radicales. No es extraño, por tanto, que el centro—no muerto, sino vigilante en las Cortes; fracasado en su gobierno, pero capaz de hacer fracasar a su vez a la derecha—y un sector de la propia derecha federal le acusaran en la madrugada del 3 de enero de entregar la república atada de pies y manos a los monárquicos radicales y a los mismos conservadores no alfonsinos. La evolución de los acontecimientos y la anarquía cantonal habían convencido a Castelar de la necesidad de llevar hasta el fin la política que Salmerón sólo se había atrevido a esbozar, única posibilidad todavía existente de estabilizar la revolución, aunque ello entrañara graves riesgos de malogro para la fórmula federal, «quemada en Cartagena», como él dijo. Era poner en segundo término la federación para salvar la revolución misma, «la república posible». El cantonalismo había colmado la división de los federales y estimulado a un sector de los mismos a cortarlo, apelando en caso necesario a remedios antifederales: generales anárquicos, restauración de las ordenanzas militares y de la pena de muerte, desplazamiento del poder de la república al ejército. Su eficaz intento de política de orden estaba destinado por definición a no durar más que el plazo de dictaura legal que concedía la suspensión de las Cortes. Con su reapertura el 2 de enero, esta política «suicida», «conservadora, pero no conservadora de la república», no mereció la aprobación del centro, ni siquiera de la derecha de Salmerón, que exigían un Ministerio federal centrista (Palanca) y la retirada del mando a los generales radicales monárquicos. ¿Hubiera sido una nueva posibilidad federal el retorno del poder al centro, de no haber mediado el golpe militar? No se adivina camino viable alguno para esta hipotética solución Palanca, pues no podía sino optar entre repetir el experimento Pi de «conciliación federal» o el experimento Salmerón de gobierno apoyado en la derecha; alternativa que parecía conducir, vistos los antecedentes inmediatos, a la impotencia en el primer caso, a la censura del propio centro en el segundo.

Con la única excepción del Gobierno de Castelar, que intentó una tardía y no compartida resurrección de la antigua oportunidad «centro-

izquierda», la república federal de 1873 fue, pues, indiscutiblemente, el monopolio de la izquierda revolucionaria en sucesivas variantes y matices. El fracaso de ésta fue bien patente, y la posibilidad de continuar indefinidamente la serie era ilusoria. Se explica así la intervención de Pavía, lamentable pero ineludible, cuyo objetivo inicial era en cierto modo el de perpetuar el experimento Castelar —la conciliación de «centro-izquierda» de la revolución—, bruscamente interrumpido por la reapertura de las Cortes. En definitiva, la intervención de los militares reveló algo que era visible hacía tiempo, por no decir sabido de antemano: la insuficiencia de los federales —mucho más hallándose divididos— para gobernar solos al país, sin contar con las otras fuerzas revolucionarias situadas a su derecha, y la voluntad de estas fuerzas de no seguir consintiendo el monopolio de los federales si se producía la derrota de Castelar. El resultado era previsible desde que la impaciencia de los federales, intransigentes o no, había provocado —al menos, había permitido con indisimulada satisfacción— el hundimiento de la república conciliadora de febrero a abril, única que todavía hubiera podido ofrecer algunas perspectivas de estabilidad a la revolución. Desde ese momento era difícil, por no decir imposible, que una sola —y no la más fuerte ni numerosa— de las fuerzas que habían contribuido al éxito de la revolución gozase en pacífica posesión de su monopolio. Los federales eran una pequeña minoría en el país, que si por un momento pudo creerse representativa, fue en base a un equívoco y a una ilusión. El equívoco, la fugaz adhesión de las masas populares a su programa en los momentos iniciales; la ilusión, el sentirse en exclusiva dueños del gobierno y de las Cortes por falta de oposición. Pero la adhesión de las masas era la capitalización en beneficio propio de sentimientos que no le pertenecían en exclusiva: la insatisfacción popular ante el régimen de la propiedad de la tierra, las quintas, ejército, el centralismo y los elevados impuestos indirectos. Nada de ello bastaba para asegurar que el pueblo les seguiría hasta el fin tras los fines específicos y abstractos del federalismo. En cuanto a la ilusión de sentirse dueños del país sin oposición (plena mayoría de 360 diputados sobre los 390 de las Cortes), era tan sólo resultado del retraimiento de los radicales y demás fuerzas políticas en las elecciones del 10 de mayo, en las que votó no más de la cuarta parte del censo electoral. El desinterés y apatía de aquellas elecciones reveló más bien el hecho sorprendente —que puede atribuirse quizá a un movimiento de repliegue de la opinión popular por el fanatismo de los cantonalistas, tanto como a la táctica abstencionista de los bakouninistas, denunciada por Engels— de que los federales iban perdiendo el apoyo de las masas populares (5.039 votos federales en Cádiz en 1869,

sólo 2.917 en 1783). Con la única excepción de Castelar, que el resto del partido no tardó en impedir, los federales, minoría en el país, se propusieron gobernar solos y al margen de la mayoría del país. Intento inviable por falta de soporte suficiente, y que volvía al país a una situación de régimen minoritario muy parecida —aunque a la inversa— a aquella contra que se había alzado la revolución seis años antes. *Totorresismo* utópico. La falta de realismo de los federales, tomados en su conjunto, les impidió sacrificar el último de sus sueños ideológicos (la federación, y no sólo la federación, sino el pacto, y todavía un pacto concertado desde abajo y sin sujeción a ningún poder preexistente, como lo mandaba la implacable matemática de sus construcciones teóricas) a lo que, de momento, debiera haber sido más importante para ellos: la nada fácil consolidación de la república, que era por sí sola un paso adelante ya muy sustancial —quién sabe si ya demasiado audaz para la presente andadura del país— en el desarrollo político del pueblo español. La república se hundió no tanto por la triple insurrección cubana, carlista y cantonal, como suele decirse (la última estaba ya vencida el 3 de enero, y las otras dos fueron fácilmente vencidas por la Restauración) como por la ensoñación y ensimismamiento de los federales, que creyeron posible llegar hasta el fin en línea recta, sin importarles para ello desafiar al país.

El experimento de la derecha: la dictadura serranista

Inicialmente Pavía no quiso derribar la república, sino sólo impedir la perpetuación del monopolio de los federales. Intentó reunir un amplio «Gobierno nacional» de coalición con todas las fuerzas interesadas en la revolución, excluyendo sólo a los federales no castelarinos: algo así como la antigua coalición centro-derecha de la época amadeísta, pero bajo fórmula republicana unitaria. Parecía, pues, posible reconstruir la alianza de unionistas, progresistas y demócratas, como en los comienzos de la revolución (bloque A-B-C), más el sector de republicanos unitarios que la desintegración federal había engrandecido últimamente. En realidad toda semejanza era meramente superficial, pues por de pronto le faltaba «duende»; aparte de no poder contar con el encanto de una fórmula ya gastada, como la que pudo ser en su día la «monarquía democrática», se sabía de antemano que toda colaboración larga y leal entre fuerzas diferentes era ilusoria y estaba destinada a disolverse a la menor contrariedad. Teóricamente la combinación parecía tenerlo todo; en realidad, le faltaba unión y confianza en el régimen. La similitud con la época amadeísta lo fué

solamente en la inmediata reaparición de las tensiones internas entre el centro y la derecha, incapaces de orientar su convivencia dentro del cuadro sin salida y sin contenido de la dictadura serranista. En la pugna interna de los tres elementos por orientar el futuro, fueron esta vez Serrano y Sagasta (A y B) los que echaron rápidamente por la borda a los radicales demócratas (C) (Ministerio homogéneo del 13 de mayo). La falta de un *consensus* sobre la forma de gobierno entre los radicales, dispuestos a rizar el rizo de la república unitaria como su única salida; los constitucionales, sospechosos ya de inclinaciones monárquicas restauracionistas, y Serrano, ligado a la ambición de su dictadura personal en una fórmula indefinida (el sueño del *septenado* o de la presidencia *vitalicia)*, no contribuiría precisamente a cohesionar lo que años antes no había podido mantenerse unido sobre fórmulas constitucionales más claras.

En realidad, este último paso del proceso revolucionario no merece siquiera una consideración atenta, porque no era una posibilidad, sino un mero paréntesis, un experimento sin salida. Sin Cortes, porque no se pensó en reabrirlas; sin elecciones, sin Constitución, porque se suspendió *sine die* la del 68, gobernando por decretos y sin fórmula definida, la dictadura serranista llevaba en sí misma el sello de la provisionalidad, para la que el sistema carecía de fórmula y de voluntad de resolver. Salvo quizá Serrano, traspuesto con la ilusión de su impreciso *macmahonismo,* el resto de los políticos del momento dan la impresión de carecer de una voluntad de supervivencia como régimen, pensando más bien en colocarse con vistas al futuro, que sería la Restauración. La indefinición de la «república del duque», dominada por ministros y militares monárquicos, radica todavía en otro secreto: el poder no pertenecía ya a los políticos, sino a los generales, netamente inclinados ya a la Restauración, después que la creciente apertura de la revolución hacia la izquierda y su manifiesto sentimiento antimilitarista les había alejado definitivamente de ella. La victoria sobre el cantonalismo y la necesidad de hacer frente a la guerra carlista en el Norte habían acabado de rubricar el desplazamiento del poder hacia el ejército, y una vez ganado éste para la causa alfonsina, Serrano ningún apoyo podía esperar de él contra el pronunciamiento de Sagunto. Es así como se forja la paradoja de que fuesen los generales los que derribaron a Isabel II y también los que restauraron a su hijo. Cabe preguntarse, en realidad, si la dictadura serranista fue un monopolio de la derecha, comprometida con la revolución, o de la derecha encarnada en el ejército.

Así se cerró el ciclo revolucionario con un retorno a la situación de partida, mediante la confabulación de los propios cuadros de la

república indefinida de Serrano (A y B) con los moderados históricos (Cánovas) y los generales (Dabán, Martínez Campos). Confabulación implícita, se entiende, de un mero dejar hacer, pues sabido es que el pronunciamiento como tal carecía de simpatías fuera de los medios militares. En rigor, parece seguro que la colaboración de los generales no era necesaria (Cánovas), una vez que el poder había regresado a manos de las fuerzas primitivas de la monarquía liberal (A y B), a las que no se ofrecía otra salida más viable que la de traer la Restauración por las vías legales del simple recurso electoral. Pero los generales no quisieron privarse de este último gesto del macmahonismo decimonónico, con la esperanza, sin duda, de convertirse en el elemento dirigente de la nueva situación.

La crisis de la democracia: diagnóstico de la revolución

Lo que la Restauración supuso como remate del proceso revolucionario no fue ciertamente un balance alentador para la democracia española. Contradiciendo la idea del continuo *progreso* histórico, dogma liberal del siglo, al final se encontraba en el mismo punto de partida, con una nueva monarquía liberal y doctrinaria, levemente tamizada por la experiencia y por cierto respeto formal a los demócratas —los «posibilistas» de Castelar, que a su vez emprenderían el largo camino de intentar «democratizar la monarquía»— con la única intención de obtener su benevolencia e incorporación al régimen. Salvo esto, que era fruto de la inteligente tolerancia de Cánovas más que de urgencias de la necesidad inmediata, los hombres que habían hecho la revolución se topaban de nuevo con un régimen doctrinario: con su Constitución «interna» que proclamaba la soberanía «histórica» de las instituciones preexistentes; con el «no ha lugar a deliberar» referido a la institución monárquica y a la dinastía; con un sufragio otra vez censitario y restringido; con un poder legislativo encarnado en las Cortes con el rey, en el que de hecho se imponía la superioridad del último (que «hacía las Cortes», al poder convocarlas, disolverlas y suspenderlas), etc. Crisis evidente de los principios y los métodos democráticos, que se preveía larga además.

¿Por qué se había podido llegar a este resultado? Valdría la pena tratar de examinarlo desde un punto de vista doble: el de señalar los planos de contacto en mentalidad e intereses de las distintas fuerzas que estaban llamadas a colaborar en la revolución, y el de señalar los planos de fractura por los que aquella posible cooperación quebraba. No debemos ocultarnos que un análisis de este tipo, de-

masiado lógico y frío, deja fuera del campo óptico factores ilógicos e imprevisibles, no por ello menos actuantes en la vida real; prescinde en exceso de los imponderables que se presentan sobre la marcha de un desarrollo histórico y de múltiples elementos irracionales de la política, como el personalismo de los dirigentes, los intereses ocultos de personas o de grupos, la afinidad o incompatibilidad psicológica entre los protagonistas, etc. Pero también es cierto que los análisis teóricos, cuyo objeto es comprender y hacer comprensible —por lo tanto, racional— los hechos históricos necesitan partir de la primacía resolutiva de los elementos lógicos; no pueden perderse en la ponderación de factores imponderables y de elementos irracionales. Ejemplo de ello, en nuestro caso, el asesinato de Prim. Sin la fatal desaparición de Prim, es posible —nadie puede saberlo— que la monarquía de Saboya hubiese cuajado y fijado en este punto el proceso revolucionario para dejar su lugar al proceso evolutivo. Pero es indudable que este elemento del destino hubiera resultado irrelevante de haber recaído sobre una coalición revolucionaria internamente más fuerte.

Lo primero que se encuentra es que la revolución fue un resultado colectivo de no menos de *cuatro* grandes fuerzas políticas. Todas reunidas parecían garantizarle los elementos mínimos necesarios para regir un país (intelectualidad, clases medias, masas urbanas, ideología, administración, ejército, etc.), y aun para intentar resistir con éxito las oposiciones contrarrevolucionarias. Ninguna de ellas, en cambio, podría haber llegado por sí sola más allá de un pronunciamiento pasajero. La revolución había sido por principio obra de colaboración, y este carácter le obligaba a contar con unas ciertas bases comunes de principios e intereses, siquiera mínimas. ¿Cuáles podían ser éstas? Poco antes de estallar la revolución no existía ni una sola base común a las cuatro fuerzas (monárquicos por un lado, republicanos por otro; doctrinarios por un lado, demócratas por otro; individualistas por un lado, presocialistas o asociacionistas por otro, etc.). Se hacía preciso, por lo tanto, arrancar de una transacción mutua, a la que se fue llegando por etapas:

1) Después de transigir los unionistas (Serrano, a la muerte de O'Donnell) había ya una inicial base o punto de partida común: el sufragio universal y la soberanía de las Constituyentes para decidir el futuro.

2) Después de transigir los progresistas (Prim, pacto de Bruselas) la revolución tenía ya un programa renovador de gobierno: el programa democrático de 1849.

3) Después de la recíproca transigencia de los demócratas (Rivero,

Martos, Becerra, manifiesto de conciliación monárquica de noviembre del 68) la revolución tuvo al fin una forma de gobierno de amplio espectro: la monarquía democrática.

Los federales seguían hasta aquí sin transigir en nada, sin cooperar por su parte, y en la misma actitud siguieron durante todo el reinado de don Amadeo, salvo la espectativa legal o tolerante de la facción «benévola» fletada por Castelar. No era posible teóricamente la incorporación de nuevas fuerzas al combinado revolucionario, por lo que la descomposición de la primera coalición (A-B-C)) con la abdicación de don Amadeo supuso la necesidad de orientar la alianza en otro sentido.

4) Con el derrumbamiento de la fórmula de monarquía democrática se verificó la última transigencia posible: la de los demócratas con las fuerzas de la izquierda (federales) para intentar la república democrática. Esta última fórmula, debilitada ya por el alejamiento de A) y B), necesitaba para sostenerse contar con la firme y duradera cooperación de C) y D). Pero tal cooperación no se produjo al mantener los últimos su intransigencia federal, y antes de plegarse a esta rendición incondicional, los demócratas radicales prefirieron abandonar la república, una república que ya no sería la suya.

5) Con su abandono, los federales (D) pretendieron gobernar en exclusiva, sin contar con administración, finanzas ni ejército propio: pretensión imposible que cayó sin resistencia al menor gesto pretoriano de la coalición que se iba formando a sus espaldas. Este resultado demostraba que la revolución sólo podía sostenerse sobre una ancha base, formada de la *alianza en la transigencia mutua* de todas las fuerzas políticas que le dieran vida. Hubiera sido necesario, en una palabra, que D) hubiera recorrido hacia la derecha otro tanto camino como A) y B) hacia la izquierda, para encontrarse sobre C), llamado a constituir el elemento aglutinador de la revolución.

Salvo para el hecho negativo de derribar a Isabel II, la revolución nunca pudo contar con la fortuna de una colaboración efectiva de las cuatro fuerzas revolucionarias. Hubo de conformarse con intentar su montaje sobre un bloque mayoritario (tres sobre cuatro) o minoritario (dos sobre cuatro), para lo que tuvo dos posibilidades sucesivamente ensayadas: la montada sobre la combinación centro-derecha (A-B-C) durante el reinado de don Amadeo, y la montada sobre la combinación centro-izquierda (C-D) en los primeros meses de la república. En el primer caso seguía contando con todos o casi todos los necesarios elementos de supervivencia. En el segundo caso se echaban de menos algunos ingredientes importantes (ejército, administración, fuerzas económicas, «respetabilidad» para las gentes de orden).

que era urgente reclutar mediante una política de apertura en dirección de esas mismas fuerzas sociales, a las que se veía necesario atraer, no repeler. Y, por supuesto, los dos experimentos que vinieron después —los experimentos a la desesperada de la izquierda y de la derecha— mostraban todavía un caso más agudo de carencia, que dispensa de demorarse en explicar las razones de su fracaso. Unicamente cabe preguntarse por qué fracasaron las dos oportunidades iniciales, teóricamente bien construidas, al menos la primera de ellas.

En la primera oportunidad no eran débiles los planos de contacto de C) con A) y B): dos eran especialmente resistentes, su común interés en estabilizar la revolución en la fórmula alcanzada y su común entendimiento individualista y burgués o pequeño-burgués de la política cifrado en la exaltación de los «derechos individuales». Pero no faltaban tampoco los planos de fractura: entre ellos, el unicameralismo, la suspensión del veto absoluto o suspensivo del monarca y otros puntos prácticos del programa democrático de C) (contribución universal directa y proporcional a la riqueza, reducción administrativa, reducción del ejército, supresión de las quintas, armamento de la Milicia Nacional, etc.), no compartidos por A) y B); así como la tendencia librecambista y de protección al consumidor de B) y C) contra la tendencia de proteccionismo industrial en que podía considerarse enrolado a A). Algunas de estas fricciones lograron resolverse por la transigencia de C) (bicameralismo) o por la transigencia de A) y B) (no intervención del monarca en el legislativo), y quedaban ya reguladas en el texto constitucional, por lo que podían considerarse resueltas. Las restantes tampoco constituían obstáculos insalvables teóricamente —en la práctica era otra cosa—: sólo un margen de discrepancia entre los coaligados que debía ser resuelto por el juego parlamentario y el voto de las mayorías. Sin embargo fueron estas fricciones las que ahondaron las fisuras del bloque. Se ha insistido demasiado en atribuir el fracaso de la monarquía amadeísta a las incompatibilidades personales de los hombres del régimen (Sagasta, Ruiz Zorrilla), olvidando que existe también una diferente concepción entre los constitucionales, que veían la Constitución del 69 como un término de llegada, y los radicales, que la consideraban como un mero punto de partida. Las diferencias de concepción son, entre otras posibles, las que quedan apuntadas, y sería preciso explorar a fondo para averiguar si estas discrepancias entrañaban insalvables diferencias de principios o más bien choques de intereses de clase o de grupo. Los constitucionales sentían demasiado la atracción de los conservadores (unionistas), que trataban de ahondar sus diferencias con los segundos, alarmados por el posible deslizamiento del régimen hacia la república y el socialis-

mo, y aquéllos adoptan una postura de guardianes del orden establecido frente al giro de la revolución hacia la izquierda. En cuanto a los radicales, sentían a su vez la atracción de los republicanos, que trataban de halagarlos con la promesa de su apoyo para conservar el poder, previendo que la salida natural de la ruptura de la coalición revolucionaria sería la república. Así, pues, esta primera oportunidad revolucionaria se frustró, sobre todo por la negativa de su ala derecha al aceptar la previsible evolución democrática del sistema hacia la izquierda, única que le hubiera permitido satisfacer con el tiempo otras aspiraciones sociales que ya venían organizándose al margen del sistema (recuérdese la polémica sobre la Internacional por estos días). Este fracaso de su primera oportunidad, cogida del brazo de la derecha, fue el precio que hubo de pagar la democracia española por su debilidad numérica y social, que la constriñó a recibir la revolución como un don de los antiguos monárquicos doctrinarios, los cuales era lógico que se negasen a acompañarla hasta el fin. Añádanse, si se quiere, las cuestiones personales, que revelaron, desde luego, la inmadurez política de los hombres de la monarquía amadeísta para sostener el régimen creado por ellos mismos.

Distinto era el caso en la segunda oportunidad. Descontada la debilidad inicial que comportaba esta combinación, por su carácter minoritario, o no mayoritario, no puede dudarse que los planos de contacto entre C) y D) eran amplios y fuertes, más aún que en el caso anterior; nada menos que la totalidad del programa democrático sin restricciones, incluída la nueva forma de gobierno, así como el mucho interés común en conservar la revolución, evitando el retorno de la reacción monárquico-conservadora. Pero el plano de fractura era todavía más fuerte: el escollo federal, sobre todo si se insistía en presentarlo en su versión integrista del pactismo radical, destrabado del vínculo de una entidad nacional preexistente. La incompatibilidad de principios no versaba aquí sobre la forma republicana, sino en torno al salto en el vacío que parecía el experimento federal. La inamovible intransigencia de los federales, únicos que no supieron sacrificar nada de sus aspiraciones en aras de la armonía interna, fue la principal responsable de este segundo fracaso, precio ahora que a la democracia española obligó a pagar la falta de sentido realista de su ala izquierda federal. En uno y otro caso puede afirmarse que la revolución se frustró por la incapacidad de los extremos para replegarse sobre un punto central (o mejor, sobre cualquiera de sus dos puntos centrales, el monárquico democrático o el republicano unitario), apiñándose en torno a una fórmula intermedia aceptable para todos.

En conclusión, la revolución democrática de 1868 fue una opor-

tunidad perdida (en gran parte al menos) de avanzar en el proceso de madurez política del pueblo español en el siglo XIX, ante todo en el aspecto de desarrollar su capacidad de pacto y de convivencia entre fuerzas políticas diferentes, dentro de una legalidad común y de las normales posibilidades del juego parlamentario. Dejó en el país un amargo poso de desconfianza hacia las fuerzas del progreso, representadas en los ideales del movimiento democrático, de cuya desconfianza se benefició la reacción conservadora, haciendo posible —y aun deseable para la mayoría del país— la Restauración de Cánovas.

La Restauración sería un paso atrás en el desarrollo político español con respecto a la fórmula constitucional —otra cosa es la realidad de gobierno— de la monarquía democrática amadeísta, con su configuración de «revolución de centro», aunque sería indudablemente un paso adelante con respecto a la monarquía isabelina. Pero el tiempo perdido (cerca de veinte años hasta el restablecimiento del sufragio universal; cerca de treinta años hasta el restablecimiento de unas leyes laborales mínimas, aproximadamente las mismas leyes Becerra y leyes Benot de la revolución; ni el menor intento de colaboración del poder con los sindicalistas y fuerzas no burguesas hasta el experimento de Primo de Rivera), no transcurriría en vano, y en torno a este inmovilismo fraguarían inquietudes mal reprimidas que acabarían cargando de violencia el ambiente. Ambiente de violencia que era tal vez producto de la frustración de aquella oportunidad democrática perdida. Pero en esta oportunidad perdida era mínima o nula la responsabilidad de la reacción contrarrevolucionaria. Pese a las indudables tensiones de fuera, la revolución se frustró desde dentro y no desde fuera, como parece evidenciar el análisis precedente. De su fracaso son responsables las propias fuerzas de la revolución. Por el espíritu de partido o de grupo de unos; por el utopismo abstracto y el extremismo político (no así social) de otros. En definitiva, por la falta de sentido realista y la inmadurez para la convivencia política de todos. Eran hombres y modos de un tiempo viejo —vieja política— para encarar el progreso democrático de un tiempo nuevo.

Antonio Eiras Roel
Universidad de
Santiago de Compostela

BLANCA

POR

MIREYA JAIMES-FREYRE

El cielo raso era de color amarillento parduzco: un color vago, sucio, indefinido. Lo cubrían rayas amarillas, y en medio, por encima y a través de la bombilla y del cordón de que colgaba, se veía una mancha, también indefinida, recuerdo de antigua gotera.

Por debajo de él, y paralelamente, estaba Blanca.

Siete años. Siete años había estado debajo de él, su paralelo, las líneas que no se encontrarán jamás. Siete años. Siete años había estado, constantemente.

¿Para qué llorar? Eso no servía para nada —¡bien lo sabía ella!—, ni el llorar ni el esperar milagros. Además el llorar afea, y probablemente pasarían muchas horas antes de que viniera alguien a empolvarla y peinarla. A través de las lágrimas escuchó con cuidadosa atención el sonido del reloj de la torre del Municipio. La una. Por lo menos cinco horas. Y, como cada día, se puso a recordar su vida.

Era un ejercicio mental de cada día ese de recordar su vida. Era una de las cosas habituales de su existencia. Como el escuchar el reloj, cada cuarto de hora, como el mirar el cielo raso, casi constantemente. Como el escuchar cada pequeño ruido, cada voz, y tratar de adivinar su significado, su razón de ser, su motivo, sus consecuencias. Recordaba mirando el cielo raso, de color amarillo sucio, de tono indefinido, con sus rayas amarillentas, y la bombilla eléctrica colgando justa, exactamente, del centro de la mancha gris.

¿Por qué no podía acordarse de su niñez? Su niñez era algo borroso en el pasado. Unas tías, una abuela. Unas habitaciones húmedas, oscuras. La muerte de la abuela. No se acordaba bien. De todas maneras todo eso no le interesaba. No le interesaba acordarse de esas cosas. ¿Qué tenía que ver con su vida todo eso?

Tampoco se acordaba bien de los primeros hombres que había conocido. Había tenido dos o tres enamorados. Quizá cuatro o cinco. No se acordaba. Todo eso era también algo gris, borroso, en su pasado. Conversaciones al atardecer, en la puerta o en la esquina de su casa. Alguno que otro beso. No se acordaba bien. Se acordaba de que

tenía miedo de quedarse soltera como sus tías. De que tenía mucho miedo de quedarse soltera como sus tías.

El recuerdo de sus tías era un recuerdo gris amarillento que se confundía y se mezclaba con el color del cielo raso. ¡Sus pobres tías que se habían quedado para vestir santos! Sus tías y el cielo raso, todo de un color gris, triste, indefinido.

Entonces fue cuando él apareció. Ahora se acordaba claramente de cada detalle. Desde ese momento podía ver cada día de su vida, en sus menores incidentes, en los pormenores más nimios, en las circunstancias más triviales. Todo pasaba ante sus ojos, y ella vivía cada instante. Tal como lo había estado haciendo cada día durante los últimos siete años, cada día, mirando el cielo raso. Mirando el cielo raso y la bombilla eléctrica y recordándolo todo. Aunque hubiesen pasado veintidós años.

Había comenzado como con los demás. Conversaciones y paseos al atadecer. Besos en la oscuridad. Abrazos furtivos. Sueños de felicidad. Humildad ante la dicha inesperada. Intima complacencia ante la proximidad del macho. Vanidad satisfecha al sentirse deseada. Esperanzas alimentadas cada día más de un hogar, unos niños, posesiones.. Pero algo era diferente. Los besos eran cada vez más voluptuosos. Las caricias, más íntimas. Y, entre el temor a enojarle, rehusando, y el temor a parecerle fácil, aceptando, las caricias avanzaban, avanzaban...

Un día en que la tía había tenido que salir, él pudo entrar en su alcoba. El momento había sido fugaz. No había sentido gran placer. Ni gran placer ni gran dolor. En realidad no había sentido nada. Pensó por un momento: «¿Y si no soy virgen, y se da cuenta...?» Ese pensamiento la aterrorizó, pues no sabía si era o no virgen, y no sabía en lo que consistía ser virgen a pesar de haber leído cuanto libro pudo encontrar sobre ese tema en los tenduchos de segunda mano u oculto bajo el colchón de las amigas... Se pasaban los libros de mano en mano con grandes secretos, con gran misterio, y después... nada, ¡como si nada!, no se sabía nada. No, en realidad no había sentido nada..., es decir, nada interesante, nada importante... La preocupaba el momento de tener que confesarse. Pero ahora se casarían y todo terminaría bien...

El nada dijo de matrimonio.

Tres meses más tarde la tía los sorprendió en su cuarto, una noche. La escena había sido melodramática, ridícula, vergonzosa. Escena que terminó en un ataque de nervios para la tía, y en el abandonar la casa para la sobrina. No se acordaba..., los recuerdos eran tan grises, tan indefinidos... ¿Estaba triste o contenta al salir del pueblo a es-

condidas, para ir a la ciudad donde él vivía? ¿En qué pensaba? ¿Qué planes hacía? No se acordaba de nada. No se acordaba de eso. Solamente recordaba su sonrisa, y el temor que la había dominado desde el principio: que él quizá la despreciaría por haber venido tan fácilmente. Y que quizá se cansaría pronto de ella... ¿Se cansó de ella?... ¿Se cansó de ella?

Y su vida se regularizó. Casi cada noche venía él a su cuarto. Eso era todo. El venía al humilde cuartito que le servía de alcoba, de saloncito, de cocina y de comedor al mismo tiempo. El venía. En eso consistía su vida. Casi cada noche él venía a verla.

Hasta que llegó la primera preñez. ¡Lo contenta que se había puesto! ¡Orgullosa! ¿Orgullosa? Sí, orgullo de tener un hijo de él. ¡Un hijo suyo! ¡Un hijo! (¿Por qué las lágrimas? ¿Para qué llorar? Estos lloros me afean y nadie vendrá a empolvarme la cara, a ponerme el rouge, a pintarme los labios... Las dos menos cuarto... Pasarán muchas horas antes de que vengan, y se me ve muy fea cuando lloro.)

Sí, la primera preñez. Renovadas esperanzas de casarse, e inmediata desilusión: su fastidio y su mal humor al oír la buena nueva. Dos semanas después una vieja partera terminaba con las preocupaciones del hombre. Y por muy poco dinero. Seis meses después los mismos sucesos tenían lugar otra vez. Y otra vez. Y otra. Ella prefería no contar. Era como contar las campanadas del reloj (son las dos y media ya). Pero ¿cuándo había tenido los primeros anuncios? ¿Era a los tres años de venir a la ciudad, cuando esa historia de los dientes? ¿Después, mucho más tarde, con el dolor a la espalda? Su vida había pasado así, tan igual, los días eran tan semejantes: él estaba con ella casi todas las noches. Eso era todo.

Mirando la mancha amarillenta grisácea, del centro de la cual colgaba el cordón viejo y sucio, recordaba los dolores que había sentido en las piernas, en los brazos, en los dedos. El reumatismo, habían dicho las vecinas y las compañeras de trabajo. Y ella se había aplicado remedios caseros. Mientras tanto su vida continuaba exactamente igual. A veces él se quedaba toda la noche. Eso a ella le gustaba. Le daba la sensación de que estaban casados. Y eso a ella le gustaba. De vez en cuando necesitaban los servicios de una india, que hacía los servicios de la vieja de antes. ¡El miedo que le tenía! ¿Para qué pensar? Mejor era no pensar.

Un día sucedió lo que había estado temiendo. Las piernas se negaban a sostenerla, le era difícil hacer el trayecto entre el taller y la casa. Y suerte que trabajaba sentada. Algunos días el dolor era tan fuerte que no tenía fuerzas para caminar esas cuantas cuadras. Y al

mover los dedos le dolían las coyunturas. Ya no podía trabajar, ya no podía ponerse en pie. A él le fastidió mucho eso. Dejó de venir todas las noches. Cuando venía no decía nada de sus dolores de miedo a enfadarle y a que dejara de venir. Seis meses más tarde, los dedos empezaron a ponérsele duros. Y en el hospital no hacían nada. La humedad de la habitación, habían dicho. Uno de ellos le dijo que tomara vitaminas. «Vitaminas, vitaminas, ahí está la cosa. ¡Esta gente había tenido suficiente castigo para sus pecados? ¿Quería el castigo que no sabe ni comer!» Las vecinas habían dicho que las naranjas quizá, o las espinacas..., alguien conocía a alguien que conocía una planta que crecía en el campo... ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Cuánto había sufrido! Su única esperanza había sido el pensar que al verla en ese estado y al comprender sus dificultades, él terminaría por casarse con ella.

El nada dijo de matrimonio.

Y el doctor —ese hombre gordito, bajito, sonriente— a quien consultaron, no pudo hacer nada. Tres años después, es decir doce años después de conocerle, no, no tanto, a ver, eran diez años, no, más de diez años, once años, once años y nueve meses y ¿cuántos días? —oh, eso ¿qué importa?— ¡Dios mío, eso qué importa!... Siete años antes había mirado por primera vez el cielo raso amarillento y sucio. ¿Qué hora era? Las tres menos cuarto. No, las tres y cuarto (¿o las tres y media?). Por lo menos dos horas. Pasarían dos horas, por lo menos. Bueno. ¡Qué silencio en la calle! ¿O me estoy volviendo sorda?

¡Cómo se había desesperado al principio! Lágrimas le subían a los ojos al recordarlo. Pero pronto había aprendido a callarse, por temor a que dejara de venir y porque empezó a creer en un milagro. El milagro, eso es. Uno de estos días se pondría bien. Todo empezaría poco a poco, claro está, algunas veces casi podía mover los dedos. Otra vez se le llenaban los ojos de lágrimas, ¡qué tontería! Las lágrimas se empeñaban en subírsele a los ojos. ¡Cómo había rezado! ¡Y cómo se había castigado de mil maneras pensando en el milagro! ¡Dios mío, Señor mío! ¡Y cómo los sacerdotes y las señoras de las instituciones de caridad le habían hecho arrepentirse de sus pecados!

Solamente en una cosa se había mostrado firme y rebelde. No quería dejar de verle. No, no y no. Las señoras se habían escandalizado, aun más que los sacerdotes. ¿Quería arrostrar las iras de Dios? ¿No había tenido suficiente castigo para sus pecados? ¿Quería el castigo eterno? Pero ella había persistido en su negativa. No, no y no. Quería verle.

Esto era al principio. Cuando su historia había corrido de boca en boca, de casa en casa. Cuando la mancha amarillenta no estaba tan sucia. Cuando no se había acostumbrado todavía a tenerla frente a los

ojos, constantemente. Entonces todo el mundo había venido a verla. También los curas... y una monjita de Caridad. (Sí: eran las tres y cuarto. Ahora son las tres y media).

Pero la gente se había cansado. La gente había dejado de venir, poco a poco. Cansada de la monotonía de su presencia. Aburrida porque no le sucedía nada. Incómoda por no saber de qué hablar. No se atrevían a hablar de niños delante de ella, y tenían miedo de hablar de matrimonios o de amores o de parejas. ¡Y a ella lo que le gustaba hablar de esas cosas! Hasta les daba miedo hablar de vestidos.., porque me ven cubierta de esta sábana..., como una mortaja..., y a mí lo que me gusta hablar de vestidos, y de modas, y de peinados.., pero lo que sí me gusta es hablar de enamorados... Y nadie viene ya. Claro, han pasado siete años. Y a mí tampoco se me ocurría nada..., no sabía qué decir, cómo comenzar..., y esta habitación es tan triste! La gente había dejado de venir. La monjita. También los sacerdotes. Nada de nuevo. Cada día se la encontraba tendida en esa cama tan alta, paralizada desde el cuello hasta la punta de los pies. En el mismo cuarto. En la misma cama. En la misma postura. La gente había dejado de venir. Una vez al mes venía una señora a traerle los veinte pesos que la Sociedad de San Vicente de Paúl le enviaba. A menudo mandaba el dinero con una criada, y una disculpa por no venir a verla personalmente. Estaba muy ocupada..., tenía jaquecas..., no se sentía bien. Ella miraba la mancha indefinida, recuerdo de antigua gotera.

La gente había dejado de venir. Sólo una pobre chica venía dos veces al día para ayudarla en las únicas cosas —las únicas— que la asemejaban a los demás seres vivientes. Medio ciega, y medio loca, era la criada de la señora que le daba ese cuartucho por caridad. ¡Qué mala era! ¡Qué mala y qué ruin! De nuevo sentía las lágrimas agolpársele a los ojos. No, no es tan mala. No es que sea malvada. Es que su señora la trata tan mal, y la abusa, y la explota. ¡Pero yo no tengo la culpa!

¿Las campanas? Serán las cuatro. Si él no le diera propinas de vez en cuando, no vendría. Además me parece que se está enamorando. Se empeña en quedarse cuando él viene... y no hay manera de quitársela de encima. Y entonces está de buen humor. Pero con qué despecho y qué mal me trata cuando él no está aquí! ¿La estará enamorando? No, no puede ser. Es tan fea, tan repugnante, tan sucia. ¿O, quizá? ¡Dios mío!

Las cuatro y cuarto. Cuando la habitación comienza a ponerse más oscura. Pero da lo mismo, porque la luz está encendida todo el día. Sí,

tendría que tratar de conseguirle un regalito. ¡Qué insolente estaba, de nuevo! La brusquedad suya, ese claro despecho por tener que atenderla. Algún regalito. ¿De quién? ¿Cómo? Sería terrible si se le olvidaba venir a verla durante todo un día, como la semana pasada. De nuevo se le saltaban las lágrimas. Esa pobre criada era la única persona que venía a verla cada día. Ella. Y él.

Venía cada día. Como al principio. Como antes de casarse. Ya iban a ser seis años que se había casado con una mujer muy rica. Pero no por eso tenía más dinero. Su mujer había tomado eso a su cargo. Y todo lo demás. Y no tenían hijos. El no tenía hijos. No había podido. Es fastidioso tener lágrimas corriéndole a uno por la cara y no podérselas limpiar. Y se le entran a uno por el cabello y molestan. Se le moja a una el pelo. Y pica. Bueno. No importa.

El venía y le contaba las tristezas de su vida matrimonial. Y se tomaba un traguito porque la mujer no le dejaba, no se lo permitía en la casa. Y se lavaba cuidadosamente los dientes antes de irse. Pero lo que a ella le interesaba era su matrimonio. Y la mujer. Los detalles más insignificantes a ese respecto. Lo que comían. Lo que decían. El lo contaba todo, especialmente las peleas y las discusiones, las riñas, los insultos. Experimentaba placer al quejarse de su mujer y notaba que a ella le gustaba escucharle expresar su resentimiento. Así que se explayaba, sobre todo después de unas copas. ¡Cómo se peleaban el marido pobre y la mujer rica! Su vida era una eterna y larga pelea. Era una riña interminable en la que se pasaba por todas las gamas y variaciones de insultos y reproches. Peleas feroces eran esas, en ese matrimonio miserable. Peleas y discusiones acerca de todo y acerca de nada, pero principalmente por dinero, y también por ella. ¡Por ella! Esto constituía la felicidad de Blanca. ¡Se peleaban por ella! ¡La mujer estaba celosa de ella! Paralizada desde el cuello hasta la punta de los pies, contemplando interminablemente esa mancha gris y el cordón de luz pringoso, sucio, colgando exactamente del centro, Blanca sentía estremecimientos de placer pasar a través de sus miembros inertes. Su mujer, la mujer de él, estaba celosa de ella. Le gustaba pensar en eso. Le gustaba mirar el cielo raso y pensar... Que la mujer quería prohibirle que viniera y que él no había dejado de venir. Le sonreía todo el cuerpo por dentro al pensar en eso.

Pero en los últimos días se sentía mal. No sabía por qué. Tenía una desazón tal, una tal aprensión al pensar en él, que sentía un nudo formársele en la garganta. Estaba preocupada. No, más que preocupada; angustiada. Más aún, más que angustiada. ¿Estaría peor? Quizá. Pero no era eso. No, no era eso. Claro está que no es cómodo estar medio suspendida del techo por tener ampollas en todo el cuerpo de

tanto estar echada en la misma postura. Las ligaduras le causaban un dolor sordo, constante, tenaz. Si este dolor cambiara —pensaba— si me doliera de una manera diferente, aunque fuera más fuerte, no importaría tanto. Es la uniformidad, la invariabilidad de este dolor, el mismo, siempre el mismo dolor. Y los ojos. Es la luz eléctrica. Pero peor, mucho peor es estar sola todo el día en el silencio de la oscuridad. No, no era eso. Muchos años había pasado así.

Otra era la tortura; otra la angustia. El corazón le latía locamente al pensar en ello. Y la mancha gris giraba y se movía, adquiriendo proporciones fantásticas. Era otra cosa. ¡Señor, no haberse acostumbrado! Sí se había acostumbrado a que él hablara de otras mujeres. Mis «chicas», como decía con aire de conquistador. Desde su matrimonio había sentido avivársele la afición por las mujeres muy jóvenes, y por las aventuras amorosas en general. Y siendo naturalmente comunicativo y fanfarrón lo contaba todo, mucho más después de tomarse unas copas. Y después de hablar mal de la mujer. Gozaba de sus propios relatos con la fruición de un artista ante su obra maestra. Y no se cansaba de repetirlos una y otra vez. Le sorprendía que alguien pudiera repetir la misma cosa tantas veces y disfrutar tanto de esa repetición... Pero con tal de que viniera... Parecía haberse olvidado de los años pasados juntos. Blanca escuchaba ahogada en celos siempre reprimidos. Y con cada nueva aventura aumentaban los celos, la angustia. Y cada nueva aventura le traía noches en vela, pensando, pensando. Y las lágrimas le corrían por las mejillas, humedeciéndole la almohada y el pelo. Pero al día siguiente rogaba a la criada que le pintara la cara. Y gastaba casi todo el dinero que le había enviado la Sociedad de San Vicente de Paúl en un perfume nuevo, más sensual, más excitante. Y rogaba a la criada que la peinase cuidadosamente para la hora de la visita. Ella se le reía, con su risa maliciosa de imbécil, silenciosamente.

Las cinco menos cuarto. En una hora, en hora y media, él vendría, quizá. A veces venía tarde. Sobre todo en estos días. Y se quedaba poco tiempo, por miedo a la mujer. No le contaba mucho en estos días. A veces, preocupado, permanecía silencioso, en abstraída contemplación de un invisible punto en el espacio. Otras, contento, sonreía alegremente al saludarla. Los momentos de abstraído silencio eran los más frecuentes ahora. Y los celos la ahogaban.

Hubiera querido saber más acerca de la «nueva». ¿Sería bonita? ¿Muy joven? El no quería hablar mucho sobre esta chica. Casi no decía nada. ¿Los habrían visto juntos alguna vez? Los celos la ahogaban, la angustia de no saber nada la desesperaba. ¿Estaría enamorado? No tenía a quién preguntar. ¿Se atrevería a preguntarle a la

criada? ¿Y si era de ella...? ¡Oh, no, no, no era posible! Y la pobre chica era medio ciega, no le habría reconocido si hubiera pasado por su lado. Y se le reiría. Y se lo contaría a su patrona, burlándose de ella. Lo había hecho más de una vez.

O se animaría... a preguntarle a esa señora tan buena que había empezado a venir a verla? No se atrevía. Esa señora era muy buena: demasiado buena. Y muy católica, muy beata. Temía enfadarla y arriesgar que no viniera más. Ella, la señora, era muy buena. Pero no quería leerle novelas de amor, sino libros de religión y ejercicios de contrición. (¡Y lo que a ella le gustaban las novelas!) La señora era demasiado buena. Siempre le repetía que dejara de pensar en cosas mundanas y que se preocupase de su alma, y ella ¡no podía dejar de pensar en la nueva chica!

En una ocasión, cuando le repetía las intimidades matrimoniales que él acababa de desahogar en su cuarto, la buena señora —que tenía el pelo tan hermoso, rojizo, dorado, no, no dorado, cobrizo, ¿qué haría para tener el pelo tan hermoso?, tendría que preguntárselo— con un semblante entristecido y compasivo, le había dicho: «Oremos, hija mía; y recordemos que cada día que pasa nos acerca más al Señor.» Y no le había dejado terminar. Sí, a veces sería mejor si la señora no fuese tan buena.

La señora también tenía sus penas, ya se había dado cuenta. A veces venía con los ojos enrojecidos por un largo llanto. Ella se había imaginado peleas matrimoniales en el estilo de las que tan bien conocía, pero cuando trató de sonsacarle alguna palabra —una vez que, sin poder dominarse, la señora había empezado a llorar— le había dicho con voz severa y triste y con gran dignidad: «No, hija, en mi casa no hay riñas de esa clase. Es por mi hija que lloro, por mi pobre hija.» Blanca casi se había alegrado. Claro, había dicho, las niñas de este tiempo! En cuanto se enamoran pierden la cabeza; pero no hay que preocuparse. Se la casa y ya está: todo está arreglado. Pero no, parecía que no, Blanca no comprendía, pues la señora no había dicho mucho, pero era una tontera, que la niña no tenía más de doce años, que no se trataba de enamorados, no señor, sino de algo mil veces más grave: «Rece usted por ella, quizá Dios tendrá piedad si intercede usted por mí. Es tan pequeña y no cree en nuestra Santa Madre Iglesia y se niega a obedecerla.» Y había salido sollozando. Blanca se decía que la gente rica se inventa problemas. Qué será eso de creer en la Iglesia, se decía. Vaya un disparate. Si la chica estuviera preñada y él casado, o algo así, bueno, se entiende, pero estos remilgos, vaya con la buena señora. Que, de todas maneras se había negado a decir más. «Rece usted por ella», le decía cada vez que trataba de sacarle alguna

palabra, alguna información. Vaya con la señora, pensaba, molesta, como si una no tuviera en qué pensar. Pero cada vez que iba a verla le decía que rezaba mucho por su hija, para que no dejara de venir.

El cielo raso es de un color amarillento negruzco. Rayas amarillentas pasan de un lado a otro. Y en el medio, una mancha causada por antigua gotera.

Entra él a las siete. Blanca espera. Le espera. Le ha estado esperando más de una hora, no muchas horas. No; todo el día. No; todos los días. Siempre le espera. Bajo la promesa del regalito, la criada le ha pintado cuidadosamente las mejillas y los labios. Le ha empolvado la cara. La ha peinado y le ha puesto una cinta en el pelo. Siempre le ha oído decir que le gustan las chicas que llevan cintas en el pelo, o flores, así que tiene una buena colección de cintas. Pero no siempre es fácil persuadir a la criada para que se las ponga. O para que la perfume.

Desde el primer momento que entra nota que está excitado, feliz. Se mueve más ágil, más fácilmente, y sonríe, como acordándose de una broma. En su cara, en la que la madurez se ha asentado definitivamente, Blanca nota con sobresalto los reflejos de aquella expresión de quince años atrás, cuando ni la sutil papada ni el obvio abdomen habían empezado su despiadada marcha. Lleva un sobre en la mano y, sonriente, la saluda como de costumbre. La charla sigue como cada día, pero aunque ella le echa varias indirectas sobre la «otra», no dice nada. Se sonríe, y calla. Se sonríe como si se acordara de una broma. Ella piensa «está enamorado», y el dolor en el pecho la ahoga. Pero no dice nada.

De repente él mira el reloj pulsera, regalo primero de sus días de novio con la mujer rica. Se pone de pie de un salto. «Tengo que irme —dice— si no mi mujer me va a tirar a la cabeza los pocos platos que quedan.» Y se ríe alegremente, juvenilmente. Pero al salir mira el sobre que lleva en las manos. Piensa un momento. Está indeciso. Medita un momento más; solamente un segundo. Y dice, en tono ligero: «¡Ah! Casi me olvido. Voy a dejar este sobre aquí, por unos días.» Y pone el sobre, cuidadosamente, al fondo de una gaveta llena de cosas.

Blanca está desesperada. Tiene que saber lo que ese sobre contiene. ¿Por qué? No sabe por qué. ¡Qué tontería! ¡Si es un sobre cualquiera! Entonces, ¿por qué no se lo llevó a su casa? Y eso, ¿qué importa? ¿Qué puede haber dentro? Cosas que puedan enfadar a su mujer. Cartas de amor. Bueno, se lo preguntará al día siguiente. Le pedirá que se las lea. ¿Y si rehusa? Y si se da cuenta de que está

curiosa se llevará el sobre. Blanca no puede aguantar este pensamiento. Bueno, no tiene importancia.

Pero ¿qué hacer? Como de costumbre él ha apagado la luz al salir. Y nadie vendrá hasta la mañana siguiente. Y entonces vendrá la criada. No le puede decir nada a la criada, no se lo puede pedir. Y además la pobre chica es casi ciega. Y no sabe leer. ¡Dios mío! ¡Dios mío! Faltan doce horas, por lo menos, hasta que venga la criada, y sabe que no va a poder dormir. Y sabe que él está enamorado, y la angustia le aprieta el pecho. Sí, está segura. Deben ser sus cartas. Las cartas de la «otra». Tiene que hacer algo. ¡Dios mío! ¡Dios mío! Llora toda la noche, silenciosamente. Echada tal como la sirvienta la ha puesto, exactamente como la ha dejado, Blanca llora toda la noche, silenciosamente.

Al día siguiente la señora, la buena señora, viene a visitarla. Son las doce y viene a traerle un poco de caldo que ella misma acaba de prepararle. Y, compasiva, al mirarla, al cuidar solícita inclinándose sobre ella para darle el líquido de tal manera que no le corra por la cara y sobre la sábana, hazaña difícil de llevar a cabo, nota el estrago que han causado las lágrimas. «¡Blanca! —le dice—, ¡hija mía! ¡Qué pasa! ¿Qué ha sucedido? ¿Duele mucho? ¿Hay algo que yo pueda hacer por usted?»

Blanca, entre sollozos, con miradas suplicantes como las de un perro castigado, balbuceando casi incoherentemente, exagerando para conmoverla, le ruega que abra el sobre y le muestre su contenido, que le lea las cartas.

La señora se asombra. Y rehusa. Y trata de disuadirla. Le repugna el oficio de espía. No quiere rebajarse. Trata de explicárselo. No quiere abrir el sobre. Y le aterroriza pensar que puede haber cartas en él que hagan sufrir aún más a la enferma... Pero tal es la desesperación de la inválida, tan grande su angustia, tan incontenible su curiosidad, tan sufrientes sus ojos, tan míseros esos pobres miembros inermes, que lentamente empieza a dejarse convencer, y a ceder a las súplicas.

Y una vez convencida, está ansiosa de llenar su cometido y terminar con el sufrimiento de la inválida, de ese cuerpo doloroso y cubierto de llagas. Está ansiosa de terminar con esto, de que esto acabe, de irse. Sí, de irse, de irse. De salir de ese cuarto hediondo y miserable, sin aire, sin luz. De volverse a su casa, a sus flores, a sus libros, a sus árboles, a su trabajo, a sus plegarias. Sí, quiere irse, ya no puede más. Y nerviosa, agitada, abre con dedos trémulos el sobre. Y despliega de repente, y casi sin tener tiempo a darse cuenta de lo que hace, en frente de los ojos de la enferma que devora cada uno de sus movimientos, desdobla unas bragas y un sostén rosado, cuyas seductoras

líneas parecen todavía aprisionar las túrgidas redondeces y la tibieza juvenil de una carne firme y fuerte, de unos muslos sólidos, espléndidos, de unos promontorios magníficos, de unos pechos turbadores y palpitantes de vida.

MIREYA JAIMES-FREIRES
Universidad de California
SANTA BÁRBARA (CALIFORNIA)



HISPANOAMERICA A LA VISTA

LA NARRATIVA EN EL PARAGUAY DE 1900 A LA FECHA

POR

JOSEFINA PLA

La narrativa paraguaya en cuanto hecho literario vulgarizado extrafronteras, no existió hasta pasado el medio siglo. Antes de esa fecha hubo, sin duda, novelistas, y hasta algunas novelas o libros de cuentos; pero estas obras no rebasaron el nivel de la casuística curiosa al alcance de unos pocos críticos o conocedores de la literatura americana en términos de círculo vicioso; la literatura paraguaya se desarrolló al aislamiento que caracterizó el proceso cultural paraguayo desde la colonia, sino también al nivel cualitativo alcanzado por la producción; en rigor, ambos factores se hallan recíprocamente relacionados en términos de círculo vicioso; la literatura paraguaya se desarrolló lenta, discontinua y pobre a causa de su desconexión con el resto de América y, por supuesto, con la metrópoli primero y con Europa después; esa pobreza y discontinuidad le impidieron a su vez hacerse presente en el cotejo continental.

Como quiera que sea, si la poesía paraguaya, de gestación más adelantada, era una incógnita en 1951 (1), la narrativa, más lenta en su desarrollo, sólo había producido, hasta esa fecha, pocas obras que excediesen el nivel del conato bien intencionado. Eloy Fariña Núñez (1885-1929) había plantado en 1912 con su cuento *Bucles de oro* (2) un hito literario que tardaría cuarenta años en ser rebasado como logro artístico; Teresa Lamas (1887) dio en 1924 y 1928, con sus dos series de *Tradiciones del hogar,* sendos ejemplos de narración amena, infusa de auténticos zumos nativos, que tampoco serían superados hasta pasado ese medio siglo. Si Rafael Barrett (1875-1910) en 1910 había lanzado, en un medio extasiado en la autocontemplación conservadurista —tal una pedrada contra un vidrio— su *Dolor paraguayo,* esta invitación a un examen desprejuiciado de la realidad circundante sólo había sido recogida, para rematarla en quiebro sentimental, en *Aurora* (1920), de Juan Stefanich (1888); solamente pasado

(1) Walter Wey, en esa fecha, subtituló su monografía sobre poesía paraguaya (la primera en su género) *Historia de una incógnita.*

(2) Premiado en el concurso literario promovido por *La Nación,* de Buenos Aires, ese año.

1950, otro escritor de talento recogerá esta preterida vertiente para denunciar el trágico destino de su pueblo.

La narrativa paraguaya, solicitada tenuemente por las corrientes de pensamiento posteriores al conflicto bélico de 1914 (corrientes de las cuales el aislamiento en esos años sólo permitió llegar los ecos: ellas no pudieron alcanzar dimensión organizada) se halló en conflicto con el pensamiento conservadurista promovido por los escritores del 900 (todos ellos, salvo rara excepción, historiadores o sociológos). Este pensamiento, a su vez, encontró, literariamente, refuerzo en los movimientos nacionalistas surgidos en el Brasil y el Plata en esa década de los 20 (modernismo brasileño, martinfierrismo). No puede extrañar que en estos mismos años adquirieran netos perfiles cada una de las vertientes ya delineadas con anterioridad —en rigor, desde principios de siglo— y consecuencia del creciente arraigo del pensamiento nacionalista, idealizante y exclusivista, que imponía sus patrones a la narrativa.

La vertiente costumbrista-conservadurista (modernista en la forma, romántica en su prurito idealizador) produjo obras como *Cuentos y parábolas* (1922), de Natalicio González (1895-1967), consagración de los ideales épicos y la visión heroica e idílica del personaje nacional, y los finos relatos de Teresa Lamas, ya mencionados.

Los escritores de las nuevas promociones surgidas al principio de esa década y agrupados en torno a la revista *Juventud* (1923-1927), reacios a esa corriente, ansiosos de algo distinto, pero privados de directrices actualizadoras e incapaces de organizarse ante las corrientes de pensamiento de postguerra, buscaron el cauce evasivo y convencional de un decadentismo cuyo resultado fue una cosecha profusa y artificiosa en temas y circunstancias. Esto, en la cuentística solamente, pues faltó inclusive el aletazo propulsor de creaciones más extensas. Al llegar 1930, un escritor autodidácta, Julio Correa, parece recoger el desafío realista-crítico de Barrett en varios cuentos donde la intención denunciatoria se hace sentir en el enfoque irónico de personajes y situaciones. Pero estos cuentos fueron pocos: simples muestras de lo que el autor pudo haber hecho de haber perseverado en esta línea. Correa se volcó luego en el teatro vernáculo, donde arropó la denuncia en un patético verismo, y en la poesía de tono y alcance panfletario, alcanzando en ambos terrenos gran popularidad.

La guerra del Chaco (1932-1935) no urgió, sin embargo en ningún narrador la actitud denunciatoria o de protesta que cabría esperar ante tan dolorosa ocasión de experiencias extremas. Indudablemente, en algunas páginas de *Bajo las botas de la bestia rubia* (1934), de Arnaldo Valdovinos (1908), o de *Cruces de Quebracho* (1934), del mis-

mo, se siente latir el deseo de denuncia; pero ésta no llega a formularse explícitamente, a definirse en la imprescindible dimensión humana. El primer libro es una colección de impresiones lindando con lo periodístico; el segundo no alcanza la necesaria unidad narrativa. Valdovinos, como José S. Villarejo (1906), autor de *Ocho hombres* (1934), cuyo título revela claramente su deseo de inspiración en la famosa novela europea del 14, soslaya todo proceso a la situación, salvo en cuanto ésta pueda relacionarse: dentro del país, con la actuación de los partidos; fuera del país con las organizaciones internacionales moderadoras o pacificadoras. Su dolimiento por el hombre sacrificado no rebasa los límites de un abstracto sentimental. En otras palabras: esta narrativa, sin pretenderlo, por supuesto, prefiere el compromiso con una consigna nacional al compromiso con el hombre y con su tiempo. La narrativa publicada en los años posteriores evita, hasta muy recientemente, el tema chaqueño, a la vez que asistimos a una proliferación de obras de historia o crónica sobre esos mismos hechos bélicos. Como ya sucedió, primero en la época colonial (misiones guaraníes), en la postguerra del 70, luego hasta 1920, la Historia devoró a la literatura.

Las obras producidas hasta 1940, pues, se agrupan (salvo las mencionadas de Arnaldo Valdovinos y acaso la de Villarejo por tal cual rasgo aislado), dentro de la vertiente conservadurista-costumbrista, con predominio de lo pintoresco en las descripciones, y de lo romántico en los personajes; es característica la insistencia en el detalle folklórico, el acento idealizante sobre hechos y personas. Narrativa regional de tendencia idílica; narrativa sin otra problemática que la que puede prenderse a la anécdota o a la emoción inmediata; de mensaje pronunciadamente conservador.

La década de 1940 aporta escasos cambios a esta narrativa en cuanto a su radio incitacional o sus valores literarios; las obras de este lapso reiteran los módulos narrativos expuestos. Así, *Tavaí* (1941), de Concepción Leyes de Chaves (1889), verdadero breviario folklórico. Y así también *Huerto de odios* (1944), de Teresa Lamas, ya nombrada, donde al evocar un momento penoso de las interminables luchas políticas de comienzos de siglo la autora intenta abrir proceso a un estado de conciencia colectiva que no lograba superar sus coordenadas, como lo demostró poco más tarde la tragedia de Concepción; pero se limita a una exposición patética de las consecuencias sin llegar a enjuiciamiento. Hacia el final de la década encontramos una novela, quizá la primera de carácter panorámico en esta literatura: *Del surco guaraní* (1949), de Juan F. Bazán (1900), en la cual la intención denunciatoria no logra definirse, bajo la carga descriptiva y sentimental.

En su breve colección de cuentos *Ojoooh lo Sayyuvy* (1944), de Villarejo, se nota cierta atenuación de los rasgos conservadores, un cierto desprendimiento del retoricismo; y se perfila ya el antihéroe. Significativa resulta también *Cabeza de invasión* (1944), del mismo Villarejo, donde aparecen por primera vez los ideales humanos de responsabilidad y solidaridad suscitados por la segunda guerra mundial; pero el autor los plantea en el extranjero y a través de personajes no paraguayos; es decir, desplaza el ámbito geopolítico y humano de la acción. Esta novela denuncia implícitamente la dificultad en que se encuentra el escritor local (no sólo a causa del enclaustramiento que lo mantiene al margen de las corrientes vivas de la literatura, sino también como consecuencia de otros factores de orden interno) para incorporar los problemas de un tiempo universal acelerado.

Ciertamente, es en esta década cuando se producen ostensibles virajes renovadores en otros terrenos: la poesía especialmente. El segundo conflicto mundial ejerció decisiva influencia en el proceso de actualización de esta poesía; él aportó elementos e introdujo factores que contribuyeron eficazmente a una apertura al exterior, y con ésta a la activación de la necesidad de *aggiornamento*. Esta influencia, sin embargo, no se manifestó de momento en la narrativa, como es de comprender, ya que ésta por su misma materia es mucho más sensible a las vicisitudes censorias, y depende mucho más de ellas. La energía narcisista puesta en movimiento en las décadas anteriores, como reacción igual y contraria al derrotismo de seis lustros, debía, por ley dinámica, completar su parábola; y sin duda habría tardado más tiempo aún en hacerse sentir en ella el proceso actualizador, a no ser porque acontecimientos políticos graves vinieron, antes de terminar la década, a modificar las circunstancias.

Sin embargo, los auténticos hechos precursores de la renovación en la narrativa se habían producido ya por esos mismos años, e inclusive antes de llegar 1940; pero lo habían hecho fuera del país, es decir, donde no era posible ejercieran su influencia las circunstancias restrictivas. Aunque es cierto también que por el mismo hecho de surgir extrafronteras, esa producción perdió lógicamente mucho de su potencial estimulativo de procesos locales.

Gabriel Casaccia (1907), radicado en la Argentina desde su juventud, y que ya a los veintiún años (1928) con su primera novela, *Hombres mujeres y fantoches,* había revelado don de observación psicológica y sentido de la estructura, dio a estampa en 1938 y en Buenos Aires *El Guajhú* («El alarido»), colección de cuentos donde aparece con caracteres definidos la crítica al hombre y la circunstancia paraguaya, desde el ángulo psicológico, quebrando la visión idílica del

hombre y el ambiente locales y desnudando la complejidad profunda del individuo en oposición a la bidimensionalidad de la visión conservadurista.

La renovación de la narrativa paraguaya debe reconocer como punto de partida —y en ello están de acuerdo todos los que conscientemente han abordado de 1960 acá el esturio histórico-crítico de esta literatura— esa colección de cuentos de Casaccia. Hugo Rodríguez-Alcalá, en sus estudios críticos sobre literatura paraguaya (3), y Francisco Pérez-Maricevich ha razonado ampliamente esta opinión en su *Pequeño Diccionario de la Literatura Paraguaya* (4). Por otra parte, Casaccia publicará, siempre en el exterior y del 40 al 50, las únicas obras que rebasan la definición señalada por la narrativa nacional hasta entonces, y que hacen a su vez mojones precursores particulares; *Mario Pareda* (1940) es la primera novela psicológica, y *El Pozo* (1947), una colección de cuentos de clima onírico, kafkiano.

Pero todos estos hechos, como vemos, se producen en el exterior, donde, por un lado, no alcanza a los autores la presión conservadurista, y por otro lado, esos mismos autores sienten la solicitación positiva de las formas más actuales. Intrafronteras, aunque la apertura cultural, como se dijo, es sensible a partir de 1940, al par de la incorporación del Paraguay a las organizaciones de carácter internacional, que aceleran la circulación de las ideas políticas, sociales, económicas, etcétera, dinamizando un ambiente hasta entonces estanco, la narrativa sigue acusando los signos de presión antes enumerados; factores de distinto orden continúan retardando la ruptura con los moldes convencionales, aunque los escritores sienten ya sobradamente la insuficiencia funcional de dichos patrones.

Pero en 1947 se produce la catástrofe, a la cual se ha aludido ya varias veces; la revolución o guerra civil, llamada *de Concepción* por haber sido esa ciudad del norte su foco. Tan dramática experiencia nacional marca la inserción contemporánea de esta narrativa. En efecto, la revolución tuvo entre sus efectos inmediatos la dispersión de las élites que habían gestado la renovación literaria a partir de 1940. Poetas y escritores emigraron, a Buenos Aires principalmente. Y poco después comienzan a aparecer obras de esos mismos escritores, que superando, a través de las crueles vivencias, el prolongado atraso, colocan de golpe esta narrativa en condiciones de cotejo con la hispanoamericana contemporánea y atraen la atención del público sobre una literatura hasta entonces curiosidad bibliográfica o material para élites.

Esos escritores son: Gabriel Casaccia, ya mencionado; José María

(3) Korn, Romero, Güiraldes, Unamuno, Ortega... México, 1958.
(4) Publicado en el semanario *Comunidad* de 1964 a 1968.

Rivarola Matto (1917) y Augusto Roa Bastos (1918). Sus obras salen a luz casi simultáneamente, de 1952 a 1953, con intervalos de pocas semanas o meses. Les sigue a distancia Carlos Garcete (1922).

Follaje en los ojos, de José María Rivarola Matto, ofrece una visión de personaje y medio paraguayos ya más de acuerdo con esta realidad social y humana compleja; una visión no limitada ya por prejuicios conservaduristas ni desleída en descripciones idílicas o heroicas. La naturaleza es bella, es cierto: pero vivir en el Paraguay no es fácil. Este contraste, el que precisamente no quisieron admitir los que desearon modelar el personaje en función del escenario de égloga, constituye el drama nacional: su naturaleza es idílica, pero su personaje es trágico. El enfrentamiento del hombre con la necesidad; el choque del individuo con la circunstancia social, económica y cultural, y, sobre todo, la íntima realidad de este hombre sometido a circunstancias peculiares, cuyo enfoque ha iniciado ya en 1938 Casaccia en *El Guajhú,* se hace ahora intencionalidad concreta. La obra de Rivarola es todavía una obra de protagonista: éste abandona la ciudad por el yerbal, con su ambiente de violencia y sus choques elementales primero; por el río luego, donde se hace contrabandista y donde perece. Rivarola Matto es un buen observador y relator ameno y sobrio.

La Babosa (1952), primera y hasta ahora única novela panorámica lograda en esta narrativa, reeditó la pedrada en el vidrio, que fueron, cuarenta años antes, los relatos de Rafael Barrett. Casaccia pinta la vida cotidiana en un pueblecito cercano a Asunción —Areguá— convertido, en una época, en lugar de veraneo y descanso: esto le da la posibilidad de organizar su mundo narrativo con personajes de distinto nivel socioeconómico y cultural y trasladar al relato la compleja trabazón de intereses mezquinos pero efectivos que unen a esos individuos como sólo puede darse en una sociedad de escasa densidad cultural y donde existe un cierto confusionismo o hibridismo de clases, correlativo a la lenta estratificación social.

La Babosa es simplemente la mujer chismosa dedicada con patológico placer a la intriga, el cuento, la difamación. «La Babosa» desparrama sobre los que la rodean su inagotable resentimiento de perenne postergada desde el propio techo familiar, donde se sintió siempre segundona en el afecto paterno. Su complejo edipiano no prescribe ni lustros después de la muerte del padre; y esta envidia de la hermana más favorecida que ella en todo sentido urge el sádico prurito de roer honras y prestigios ajenos: es el único cauce viable a su ansia de poder. Pero la figura de «La Babosa» que da título a la obra palidece ante la de «Ramón Fleitas», hasta el punto de que en éste muchos han visto el personaje central. «Ramón Fleitas» es un ejemplar hu-

mano, ceñida y auténticamente nativo; aunque sus rasgos esenciales pueden sugerir síndromes psicoanalíticos típicos, los motivos de su resentimiento sólo en la circunstancia local pueden hallar troquel. Sólo en este medio puede justificar ese personaje su peso determinante en una situación y su valor representativo como perfil humano. «Ramón Fleitas» no es sólo un frustrado: es una cifra de la frustración colectiva.

La sordidez de ese mismo perfil humano elevado a rango representativo dentro de nuestra tipología es lo que da a *La Babosa* su fuerza de impacto en la conciencia local. «Ramón Fleitas» es —un crítico nacional, Lorenzo Livieres, lo ha notado agudamente— una víctima de la inautenticidad ontológica, que comparte como hijo de un medio y de un momento histórico. «La historia de "Ramón Fleitas" —dice Livieres— es la historia de una caída.» Inadaptado característico (el antagonismo campo-ciudad, románticamente encarado por la narrativa precedente, traslada ahora su batalla a la intimidad del ser), esa inadaptación no atina a encontrar un cauce activo, útil, para descarga de su conflicto, y lo resuelve —en palabras de un joven crítico, Roque Vallejos— en una «inercia psicológica y vital». La novela es un discurrir continuo de propósitos y de verbales desahogos rencorosos; nadie en realidad *hace nada* en ella, salvo «La Babosa», cuyo ir y venir celestinesco hilvana los estáticos episodios.

La prosa de Casaccia es opaca, sin chispeo ni atractivo formal; una prosa funcional, en la que el diálogo, reducido a sus módulos más escuetos y rutinarios, se inserta sin embargo, exacto y anatómico, como el pie en su propia huella. Casaccia no es un literato, en cuanto el calificativo supone poder de transfiguración expresiva de la palabra. Casaccia deja a los vocablos lisos, cotidianos, operar por sí solos con su misma insignificancia y reiteración, reveladoras de la asfixiante vaciedad, de la inerte chatura de estas vidas puestas a remojo en el líquido agrio de su propio resentimiento.

Muy distinto en sus módulos expresivos y sin embargo, gemelo en su actitud amarga de denuncia, se muestra Roa Bastos en su colección de cuentos *El Trueno entre las Hojas* (1953). Roa Bastos fue, al principio de su carrera literaria, un poeta de projimidad; su abandono de la poesía por la narrativa fue el resultado de algo así como una crisis de conciencia: luego del conflicto de Concepción, el escritor consideró que la narrativa abría mayores posibilidades a su fervor humanístico y denunciatorio. Esa primera serie de cuentos le dio la razón.

A través de ellos, público y crítica hispanoamericanos tomaron contacto por primera vez con el mundo paraguayo como algo sorpren-

dente, pero no por lo pintoresco, lo épico, o lo folklórico, sino por su trágica raigambre en los niveles míticos donde vida y muerte reconocen su identidad última. Un pueblo hasta entonces sólo contemplado en su doble faz eglógica y guerrera, ofrecía de pronto su medalla oculta, de mito y de oscuro presagio; su perfil de sombra, de vocación a la muerte. Roa es, en efecto, el primer escritor en quien la vocación autodestructiva de sus gentes se hace penetración sensible, atmósfera palpable. Refiriéndose a Casaccia, alguien (5) ha dicho de él que la visión consciente de la muerte no urge a sus personajes; éstos no conocen ese sabor de la angustia, no saben de crisis espirituales. Pero esta indiferencia es sólo aparente. La angustia de la muerte existe en ellos, sólo que tan terriblemente reprimida, que da, en efecto, la impresión de no existir; pero por eso mismo resulta más violenta en sus explosiones imprevisibles. La brutal indiferencia ante el dolor ajeno, la ausencia de sensibilidad o compasión de que dan muestra esos personajes constantemente, son la consecuencia de esa angustia sepultada más allá del límite debido. Existe en esos personajes una tendencia a la autodestrucción por demás elocuente que, al margen de eventuales paroxismos, se oculta tras esa actitud definida por Vallejos como «inercia psicológica y vital».

Nadie ha encarado hasta ahora la pregunta de si esta larvada ansia autodestructiva, oculta, pero constantemente actuando, es una herencia indígena, un aporte hispánico o simplemente un resultado del choque de las sangres: el indio que se extingue en el español, el español que halla su tumba en el indio, podría quizá explicar esa paradógica apetencia de autoextinción que gobierna desde la profundidad las actitudes nativas, en medio de una naturaleza en la cual bullen en todo su primigenio empuje las potencias vitales.

Una atmósfera de encanto (en cuanto *encanto* entronca semánticamente con *magia)* aureola los más de los relatos, los reviste de una fascinación onírica, como en *Carpincheros,* donde a luz de las fogatas de San Juan sobre el río las bestias fluviales adquieren contornos mitológicos; el lenguaje, sorprendentemente imantado, elabora en otros cuentos a hombre y escenario un halo de maravilla primitiva, como en *Rogativa;* en otros el relato se ciñe como una llamarada a la imaginación, en el horror de la tragedia como en *Eos rostros oscuros;* o configura con sus claroscuros un relieve arcaico, como en *El viejo Señor Obispo.*

A Roa Bastos no le preocupa como a Casaccia el íntimo proceso del personaje. Roa es un creador de climas en los cuales lo inverosímil puede volverse cotidiano; o mejor quizá, lo cotidiano se torna

(5) Livieres, citado.

inquietantemente irreal. Los hechos adquieren carácter de signo, cifra de algo siempre a la orilla del recuerdo. La circunstancia en Roa no es algo externo al personaje; éste la lleva dentro como algo que crece y se nutre de su propia sustancia; quizá de pocos personajes dentro de la novela hispanoamericana pueda decirse como de éstos de Roa, que viven sintiendo crecer dentro de ellos su propia destrucción. En *Pirulí*—narración de un cuarto de hora en la vida de una madre viuda y pobre y su hijo travieso, el más sencillo y descriptivo de esos cuentos— Eleuteria pasa de la más trémula ternura al frenesí homicida en una fracción de segundo. Esta instantaneidad en que se funden, fulminantes, mundos de emoción, es el secreto del éxito de este cuento.

La literatura paraguaya, al romper así con el enclaustramiento, descubría —si antes no las hubiésemos ya conocido— las causas de su pobreza y discontinuidad. El destierro, al arrancar a estos escritores de su medio, les había dado la oportunidad, hasta entonces ausente, a la perspectiva necesaria para una visión manumisa de su propio mundo. Y si su radicación en el exterior, en circunstancias dramáticas, liberaba a estos escritores de las inhibiciones que gravitaban sobre ellos, y de la opresión del enclaustramiento, el recibimiento de que fueron objeto sus obras en el país dio a su vez la medida de la importancia y arraigo de esas inhibiciones. Tanto *La Babosa,* como *El Trueno* hubieron de soportar los duros ataques suscitados, por lo que Lorenzo Livieres llamó «los supuestos y esfuerzos de esa dudosa forma de amor público a la patria que se llama nacionalismo». Pero estos ataques no pudieron impedir que a través de los libros citados la literatura paraguaya adquiriese creciente difusión y prestigio.

En efecto, a partir de entonces esta narrativa tuvo ya no solamente crítica, sino lectores. Las obras mencionadas han sido reeditadas y traducidas a otros idiomas. Sin embargo, desde 1953 a 1960, estos autores permanecen inactivos; sólo tenemos en este lapso la colección de cuentos de Carlos Garcete, mencionado: *La Muerte tiene Color* (1958), donde la protesta, como el título indica, funciona al nivel principalmente de los conflictos originados por la diferencia de color o partido; los cuentos reflejan la atmósfera de pasión y fanatismo de las facciones; lo aleatorio de una existencia que depende —honor, bienes, paz, vida— del signo partidario.

Dentro del país, y en el mismo lapso, los escritores iniciados anteriormente bajo el signo conservador siguen escribiendo consecuentes con la línea elegida. Concepción Leyes da a estampa en 1954, *Elisa Lynch,* interesante biografía novelada de la mujer que fue compañera de Solano López. Teresa Lamas continúa en *La Casa y su Sombra* (1954), su amable serie de *Tradiciones del Hogar.* Natalicio González

ya ha dado antes a imprenta su *Raíz Errante* (1951), que es como en 1941 *Tavaí,* un panorama del folklore y tradiciones populares (la crítica se insinúa, pero no señala responsables).

Sin embargo, la obra de Roa y Bastos y Casaccia suscita en los escritores de intrafronteras una ansiedad de responder a esa consigna de sinceridad; de imponerse una visión más auténtica de la realidad nacional. Resultado de esta inquietud verdadera pero limitada todavía por la circunstancia y la lenta descongelación de la autocensura, son obras como *Juan Bareiro* (1958), de Reinaldo Martínez (1908), que rebasa sensiblemente la consigna conservadurista, en un intento agradable picaresca nativa. No faltan entretanto los autores que como antes en la década del 20 al 30 busquen su camino a través de una temática donde la realidad nacional no tiene intervención alguna y buscando más bien una actualización puramente expresiva, rehuyen el enfrentamiento crítico con esa realidad inmediata. Esto se observa preferentemente en el cuento, en el cual domina la temática del hombre profundo, al margen de todo signo diferencial de ambiente.

Al llegar 1960, asistimos a una reactivación de la obra extrafronteras, a la vez que el estímulo provocado por las obras anteriores, parece actuar crecientemente; y así vemos aparecer en Buenos Aires *Hijo de hombre,* de Roa Bastos.

Esta novela lleva adelante en mojón plantado por esta narrativa en 1953. Críticos como Symour Menton (6) opinan que esta obra representa un verdadero hito en la evolución de la novela hispanoamericana, en cuanto en ella el autor, a diferencia de otros grandes novelistas hispanoamericanos, sus contemporáneos, funde su visión local con una visión universal del hombre, es decir, contempla la agonía de sus personajes desde el ápice de un destino universal. Se trata de una obra singular, no sólo por su peculiar estructura en que intervienen recursos técnicos diversos en sorprendente aleación, sino por su clima penetrante, por su potencia evocativa de mundos posibles, por su visión cósmica, de un cósmico que asciende como una savia de la sustancia misma de su mundo humano, identificado con la antes mencionada vocación de muerte.

La narración abarca más de un siglo; el protagonista no es ninguno de los personajes, aunque a muchos pueda parecérselo el relator, quien contempla, evoca, narra y actúa, según el momento o el lugar, ya que es siempre el mismo, el Teniente Vera. La obra se compone de catorce capítulos, al parecer desconectados entre sí, unidos solo por el hilo guadiano de esa conciencia relatora, espejo de la intención que na-

---

(6) «Realismo mágico y dualidad en *Hijo de hombre*». *Revista Iberoamericana,* volumen XXXIII, núm. 63.

vega subterránea, aflorando en símbolos desdoblados en una secuencia de obsesivas analogías. Esa conciencia es la de un pueblo que despierta de un sueño mítico para conocer el dolor. Los símbolos profusos están resumidos en el título mismo de la obra. Y el protagonista es el pueblo paraguayo, proyectado no en personajes, sino en los símbolos que esos personajes encarnan, y entre los cuales hallamos todos los actores de una interminable y siempre repetida Pasión: desde Juan a Judas y desde Magdalena a María. El mismo crítico norteamericano, Seymour Menton, ha hecho (7) un interesante análisis de los de esos aspectos simbólicos que se repiten cíclicamente a través de momentos cruciales.

La capacidad de Roa como creador de mundos mágicos, ámbitos donde el espíritu de ese pueblo parece condensar sus potencias más secretas —lo que pudiéramos llamar su capacidad profética— parece no haberse agotado, pero sí haber suspendido su fervor original en sus obras más recientes: *El Baldío* (1966), colección de cuentos, donde renuncia a esa exclusiva temática entrañable —el hombre paraguayo apuntalado entre el cielo y la tierra— y, a la vez, al módulo expresivo con el cual parecía consustanciarse su singularidad creadora. *Los pies sobre el agua* (1967), nueva colección de cuentos, corrobora esta decisión del escritor de abandonar, por lo menos parcial y temporalmente, los iniciales temas y modos; aunque en estas narraciones sigue Roa su recio pulso de escritor ducho en la construcción y hábil en los violentos claroscuros, las sorprendentes imágenes que en un relámpago descubren insospechados ángulos vitales; capaz de fulgurar contraluces que destacan ocultos y dramáticos sentidos.

Sólo en 1964 —once años después de *La Babosa*— publica Casaccia otra novela: *La Llaga*. En ella mantiene, intensificándola, su textura intencional y expresiva. Ambas novelas han sido distinguidas con premios en la Argentina. *La Llaga* es la historia de un adolescente, Atilio, al cual un complejo edipiano lleva al suicidio. Casaccia confirma en esta novela su vertiente psicologista; pero además introduce en esta narrativa de cuño realista y crítico un ingrediente de la realidad nacional, que si bien había aparecido anteriormente en alguna obra lo había hecho bajo la forma de anécdota, o bien como elemento configurador de compromiso: el factor político. El protagonista de *La Llaga* se enfrenta ya con esa circunstancia al nivel determinante: su decisión desencadena el desastre que alcanza a todos los personajes y cuya consecuencia última es la muerte del mismo Atilio.

Los Exiliados (1966), la obra más reciente de Casaccia, reeditó en el medio nacional el impacto de *La Babosa,* aunque la reacción, fuer-

(7) Seymour Menton: Obra ya citada.

za es confesarlo, ha sido mucho menor que la provocada por aquélla. (Al fin y al cabo, llovía sobre mojado.) *Los Exiliados* repite el planteo predilecto de Casaccia, aquel que ha imantado sus más certeras observaciones: la psicología del frustrado, del resentido social. Los personajes, como el título indica, son casi todos desterrados que se apretujan contra la frontera, atalayando, desde la costa del río que los separa de la patria, la otra orilla, incapaces de sustraerse al hechizo de ese horizonte. La expresión desnuda, chata, de Casaccia llega en *Los Exiliados* al ápice, hasta dar la impresión de un vacío succionante que aspira en el personaje voluntad e interés para el esfuerzo, y lo deja flotando a la deriva. Esos exiliados —civiles o militares desplazados, funcionarios cesantes, profesionales frustrados—, incapaces todos ellos de reaccionar ante la situación, permanecen ataráxicos, como hipnotizados por la visión de sus propios huecos ausentes. El mundo de estos exiliados evoca vagamente el de la picaresca: no la caricaturesca y risueña de Cervantes, o la moralizante de Espinel, sino la expresionista de Quevedo. Sus días transcurren iguales todos, unos a otros, entre el bar y la mancebía; viven sólo soñando en el regreso, para ocupar los mismos puestos y continuar la vida floja, el lucro fácil, la satisfacción erótica barata, fascinados por el espejismo, incesantemente desvanecido y reavivado, de la conspiración feliz.

Pero la impresión que su bullir de gusanos en rancio queso nos deja es que dentro de su país serían tan amorales e inútiles como inútiles y amorales han sido y siguen siendo fuera de él. *Los Exiliados*, novela construída toda ella con sustancia política, no tiene intención ni mensaje políticos; en esa paradoja acaso esté precisamente la razón de su impacto.

La narrativa intrafronteras ha experimentado sin duda los efectos de la presión que representa el éxito de esos autores en el exterior, y los beneficios de la apertura lenta, pero creciente a la opinión. Con todo el bloqueo continúa a ciertos niveles. El del propio escritor, en quien la autocensura resulta difícil de extirpar por lo arraigado de su largo proceso, es poderoso, pero no el único. En los últimos años han aparecido dentro del país algunas obras estimables. *El Pecho y la Espalda* (1961), de Jorge R. Ritter (1914), abre la lista. En esta novela el autor, médico rural, construye un interesante relato sobre experiencias autobiográficas. Los episodios, engarzados con sencillez testimonial, perfilan una implícita, pero aguda, denuncia del estado socioeconómico y cultural del campesino. Carlos Villagra (1932), con *Mancuello y la Perdiz* (1965), visualiza el mundo, aún envuelto en maravilla ingenua, de la imaginación popular. Mario Halley Mora (1924), en *La Quema de Judas* (1965), busca al nivel ciudadano, las motivaciones os-

curas de una conciencia, y en ellas el proceso de un autocastigo. José Luis Appleyard (1927), en *Imágenes sin Tierra* (1965), intenta delinear, en un contrapunto de situaciones, el drama del exiliado, perdido el contacto con su medio, quebrado el paralelismo del ritmo histórico. Ana Iris Chaves (1922), en *Crónica de una Familia* (1966), rastrea los orígenes oscuros y hasta culpables de la riqueza y prestigio social de una familia representativa. La obra de estos autores, en quienes por su edad hemos de ver, salvo excepción, una generación intermedia, revela que esta narrativa no ignora, ya que una densificación de valores requiere el compromiso a la par con su mundo y con el tiempo que se vive.

La narrativa paraguaya, pues, la novela por lo menos, se mantiene mayoritariamente dentro del realismo de denuncia, aunque alcanza en algunos autores, Roa, por ejemplo, singular aura poética. Es lógico que así sea. La narrativa paraguaya, erguida de pronto sobre un retraso secular, no puede desvincularse con la misma rapidez de su realidad y de su problemática particular. Anderson Imbert, refiriéndose a *La Babosa,* de Casaccia, habló de «un inventario de chismes, cuentos y babas de un pueblecillo». Pero es más fácil evadir una realidad que captarla. La novela paraguaya está, quiérase o no, ligada a un momento socio-cultural, del cual debe extraer primordialmente su materia, y cuyas circunstancias la condicionan. Las palabras de Alberto Zum Felde (8) al respecto son razonables: «Dada las condiciones de la realidad humana actual en ese país parece imposible legítimamente que en el Paraguay pueda darse otro tipo de narrativa que éste, porque es el que representa el estado de vida y conciencia de su pueblo.»

Quizá la fragmentación del relato en *Hijo de hombre* —esos capítulos al parecer inconexos, unidos sólo por el ojo del relator y por ese secreto, evasivo símbolo de la pasión que el autor persigue a través de ellos— pudiera servir de signo a esta narrativa; de lo que esta búsqueda del hombre significa en la novela nacional. Porque el hombre paraguayo es todavía un hombre prendido a la tierra —lo instintivo y primario— y sólo a relámpagos, y en forma incipiente, inserta su conciencia en el ámbito universal.

Es en el cuento donde se produce, por fenómeno contrario y curioso, la evasión o superación de esa problemática. (Hemos visto ya cómo en autores profundamente ligados al hecho social propio, como Roa, también el cuento busca rebasar ese terreno incitacional.) Los escritores noveles sobre todo evidencian su ansiedad por evitar el compromiso con esta realidad y muestran preocuparse más por el hecho individual: esta vertiente no ha producido hasta ahora nada destaca-

---

(8) *Hijo de hombre.* Alberto Zum Felde. *Alcor.* Asunción, 1963.

ble. En la otra vertiente hay algunos cuentos estimables, como los de rancisco Pérez-Maricevich (1937), escritor joven, que en lo que a este aspecto se refiere, y si exceptuamos algún intento de Carlos Colombino (1937), permanece en cierto sentido aislado dentro de su generación.

Resumiendo: Si con los escritores fuera del país la narrativa paraguaya ha conseguido abrirse paso y colocarse a nivel contemporáneo, dentro del país aún debe considerarse enclaustrada, no sólo por la circunstancia que condicionan su expresión, sino por la escasa ocasión a trascendencia que esta obra ha tenido y sigue teniendo. Si bien algunos de estos autores han obtenido cierta atención crítica fuera del Paraguay, ninguno de ellos ha conseguido todavía público lector extrafronteras. Es la narrativa paraguaya exiliada la que mantiene este puesto en la literatura continental.

JOSEFINA PLA
Estados Unidos, 1120
ASUNCIÓN (Paraguay)

VIAJE DE JUAN RAMON JIMENEZ A LA ARGENTINA

POR

ANGEL M. AGUIRRE

> La estancia del poeta en la capital [Buenos Aires] es una sucesión de éxitos indescriptibles. Juan Ramón vive en su mejor momento humano (1).

LLEGADA

El miércoles 4 de agosto de 1948, pasadas las nueve, llegaban al puerto de Buenos Aires, a bordo del vapor «Río Juramento», Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí.

Los Anales de Buenos Aires había invitado al poeta, y allí lo esperaban, en la dársena C de Puerto Nuevo, la presidenta, Sara Durán de Ortiz Basualdo, y una multitud que coreó el nombre de Juan Ramón.

En los Archivos de la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez, de la Biblioteca General de la Universidad de Puerto Rico, se conservan papeles y manuscritos que registran ecos e impresiones de esa visita. Zenobia escribió varias cartas a Ginesa y Juan Guerrero. Extrayendo fragmentos de aquí y de allá se puede intentar una reconstrucción, tanto de las impresiones de los ilustres viajeros, como de los ecos que aquella estancia produjo en los argentinos. Alguna de esas cartas tiene casi valor de diario de viaje: continuada sucesivamente en varias jornadas.

La llegada y sus impresiones se describen en la carta del 6 de agosto:

> Queridos amigos:
>
> No quiero enviarles la carta de abordo sin añadir unas letras. Llegamos anteayer y antes de atracar nos alcanzaban ya las rítmicas voces de un grupo de estudiantes que saltaban por el muelle subiendo y bajando los brazos para llamar nuestra atención e identificarse: ¡Juan Ramón, Juan Ramón! Ya las radios de Montevideo y Buenos Aires

(1) FRANCISCO GARFIAS, «Prólogo», Jiménez, J. R., *El trabajo gustoso* (conferencias), p. 13.

nos traían anuncios de conferencias, comentarios, historias y discusiones. El frío era bastante, pero el cielo claro y radiante. La señora de Basualdo, que esperaba desde la ocho, tiritaba tan evidentemente que le eché la piel, con riesgo de que cayera en lo que aún nos separaba de agua. Pronto identificamos a antiguos amigos españoles e hispanoamericanos. El único que consiguió permiso para pasar fue el doctor Ortiz de [sic] Basualdo (no médico, juez), persona encantadora. No pudo tener la Argentina mejor anfitrión para recibirnos. En cuanto pasamos la inspección sanitaria y la de inmigración (y adelantándose a los periodistas) irrumpió impetuosa la bandada de estudiantes, que se precipitó en el camarote, abrazando y besando a J. R. con tanto júbilo y entusiasmo que tuve que correr a la puerta para avisar el «punto de saturación», so pena de morir todos asfixiados...

No podía haber sido una acogida más grata. El doctor O. B. y yo nos retiramos luego discretamente, dejando a su señora y a los estudiantes con J. R. ante la batería fotográfica. Llegados al hotel: J. R. con los Basualdo y yo con Ureta (que ahora está de cónsul general del Perú aquí) y que habíamos visto por última vez en los trágicos días del 36 por coincidir con él y su colonia. . (2).

Los fotógrafos convencieron al poeta para que posara ante ellos, pero Zenobia eludió cortésmente cuanto pudo el aparecer en las fotos. Juan Ramón, sobriamente, respondió a los periodistas que le interrogaron: «Yo no soy un hombre de hablar. Todo cuanto tengo que decir ya está dicho en mis libros. Me siento feliz de llegar a la Argentina, de haber disfrutado de un excelente viaje y de encontrarme de nuevo con viejos amigos queridos.» La pareja tuvo más tarde una entrevista con la prensa en el Alvear Palace Hotel, donde se hospedaban.

Entrevista con la prensa

Al hablar Juan Ramón a la prensa anunció que el motivo fundamental de sus conferencias sería la exaltación del espíritu, tratando la poesía desde diversos enfoques. Dijo que conocía bien a los poetas argentinos contemporáneos, nombrando entre ellos a los que le interesaban en especial: Borges, Molinari, Bernárdez y González Lanuza. En cuanto a la novela mencionó el *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. Hizo en ese momento declaraciones de gran valor para el conocimiento de su posición frente a Darío y al modernismo:

---

(2) Carta autógrafa e inédita de Zenobia Camprubí de Jiménez a Ginesa y Juan Guerrero, archivos de la sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Biblioteca General de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, viernes 6 de agosto de 1948.

«Darío fue un parnasiano. Nosotros somos simbolistas», fueron sus palabras; reconoció a Darío como maestro, y apuntó que las raíces de las letras españolas se encuentran en la entraña del simbolismo. Insistió en que las letras hispánicas se encontraban todavía en pleno modernismo, puesto que las formas poéticas tardan un siglo en desarrollarse y evolucionar, y aún quedaba entonces por delante media centuria de modernismo.

En su entrevista con la prensa, y durante los cuarenta minutos que duró, Juan Ramón pasó revista a la historia de la moderna poesía española y americana, con citas seguras, comentarios agudos e intencionadas referencias. Y se refirió a la intensa vinculación literaria y a las influencias recíprocas entre los norteamericanos y los países de habla hispana.

Les hizo saber además que su estancia en la Argentina se prolongaría aproximadamente mes y medio, y visitaría varias ciudades del interior. Declaró que seguía con gran interés el movimiento literario argentino, cuyos valores más calificados había hecho conocer a sus estudiantes en clase. Juan Ramón planeaba, además de las conferencias, publicar algunas de sus obras más conocidas. La edición constaría de seis grandes tomos, tres de los cuales serían de poesía y los tres restantes de prosa. Manifestó luego que deseaba poder visitar la Argentina todos los años, durante el verano, con objeto de atender personalmente la publicación de sus obras en Buenos Aires, ciudad calificada por él como una de las más cultas del continente.

Finalmente Juan Ramón dijo que se sentía maravillado por Buenos Aires, y que se encontraba allí tan cómodo como en su propia casa. Relató a la prensa la anécdota de que hasta los servidores del hotel iban a su cuarto a pedirle que les dedicase ejemplares de sus libros. Juan Ramón consideraba a este amor del pueblo como la más legítima gloria que puede tener un poeta.

La impresión que los porteños y la ciudad de Buenos Aires hicieron en Zenobia ha sido recogida en la misma carta-diario a Ginesa y Juan Guerrero, esta vez con fecha del lunes 9 de agosto:

> Mientras espero que J. R. se vista para la conferencia primera, «Límite del progreso», que debe comenzar en unos cuarenta y cinco minutos, sigo luchando por terminar esta carta. No sé por dónde empezar para dar a ustedes una idea de lo que es esto. ¡Qué hospitalidad! ¡Qué cariño! Es imposible llegar a todos. Cuando mi librito está lleno y no caben más, buscan a los que han cabido para colarse con ellos.
>
> La señora de B. rodea a J. R. de una serie de cuidados y atenciones

inverosímiles: la habitación cuajada de rosas, junquillos, etc.. todos amarillos. Los demás claveles rojos, blancos, violetas, etc. [...].

La ciudad da la impresión de una gran ciudad europea, muchos rincones recuerdan a Barcelona. Como a J. R. lo han retratado tantas veces, todo el mundo lo reconoce (3).

JUAN RAMÓN EN LA PRENSA

Ya antes de la llegada del poeta se había escrito algo en torno a Juan Ramón y su visita inminente a la Argentina en casi todos los diarios del país. Los datos biográficos del poeta se habían publicado en los periódicos, y en ellos se destacaba a Zenobia como mujer de gran cultura. A Juan Ramón se le llamó, entre otras cosas, «un escritor de gran valor poético y civil, preclaro embajador de las letras españolas, el más sutil poeta contemporáneo de nuestra lengua, verdadero renovador y jefe de una escuela de figuras descollantes». Pocos autores hispanos eran tan conocidos en la Argentina como él: *Platero y yo,* desde años atrás, era texto escolar, profusamente leído en todo el ámbito del país.

La Nación lo presenta como artista de aguzada sensibilidad y palabra sencilla, cuya prosa y versos eran leídos por grandes y pequeños; *La Razón* se llama sutil poeta contemporáneo y jefe de la escuela literaria de más significación en la actualidad; *La Epoca:* alto valor espiritual, escritor esclarecido y poeta insigne; *El Laborista:* huésped dilecto de Buenos Aires; *Nueva Era*: uno de los hombres más ilustres en la pléyade de los hombres de letras de la España contemporánea. *La Crítica* lo considera el más grande poeta de la lengua castellana y señor de la poesía, reconociéndolo como el lírico más alto y puro entre la contemporaneidad latina; *El Territorio*: un huésped grato. *Espera,* afirma que la llegada de una intelectualidad de valía como Juan Ramón a la Argentina era siempre un motivo de orgullo espiritual y a la vez étnico para esa nación; y *Correo* dice que, en ese momento, España no tiene un poeta tan alto, tan intenso ni tan universal como Juan Ramón Jiménez. La labor de Zenobia como traductora de Rabindranath Tagore fue reconocida también en los elogios que sobre la pareja volcó la prensa.

La Acción publicó el 25 de agosto varios poemas adaptados por Robger (Dr. Roberto G. Béquelin), fabulista santafecino, que en extraño homenaje a Juan Ramón había puesto en verso algunos capítulos de *Platero y yo*. La revista *Los Anales de Buenos Aires* le dedicó un

(3) *Ibid.,* lunes 9 de agosto de 1948.

número especial. En ese número colaboraron Alejandro Casona, Rafael Alberti, Guillermo de Torre, Ricardo Molinari, Carlos Mastronardi, Rosa Chacel y Arturo Romaz. En la portada Marie Elisabeth Wrede dibujó una viñeta con el retrato de Juan Ramón. Norah Borges tuvo a su cargo la ilustraciones del número.

Pero esto no fue todo, el 20 de agosto, Clemente Cimorra publicaba en *Cartel* un breve artículo titulado: «¿Por qué Juan Ramón no es Premio Nobel?», ocho años antes del galardón de la Academia Sueca.

Conferencias

Juan Ramón había anunciado su programa de conferencias en carta escrita desde Wáshington. Pensaba pronunciar cuatro conferencias bajo el título general *Vida y poesía*. Todas sus disertaciones serían una exaltación del espíritu y la razón, frente al materialismo y la decadencia moral de nuestro tiempo. La primera de ellas versaría sobre las consecuencias del «exceso de progreso» en las grandes ciudades modernas y en las siguientes conferencias analizaría la función de la poesía en la vida material y espiritual. En febrero de 1949, Juan Ramón escribió un ensayo para *La Nación*, desde Maryland, titulado «Sobre mis lecturas en la Argentina», recogido por Francisco Garfias en *La Corriente Infinita. Crítica y Evocación*, p. 253-259. El ensayo comienza con el siguiente párrafo:

> En mis seis lecturas de 1948 en la República Argentina intenté hablar del espíritu: en poesía abierta, en progreso mejor; en sucesión social, en trabajo gustoso, en razón heroica, en conciencia de dios bello. Por eso las llamé lecturas sobre poesía y vida (4).

También proyectaba dar otras conferencias en Montevideo y en La Plata. Era la primera vez que la palabra de Juan Ramón llegaría directamente a los argentinos. El poeta fue objeto de múltiples agasajos, pues en la Argentina había mucho interés por verle y escucharle, y los argentinos le trataron con su tradicional hospitalidad. Las cuatro conferencias en el teatro Politeama estaban fijadas tentativamente para los días 9, 13, 20 y 23 de agosto.

La primera charla versó sobre el tema «Límite del progreso», y atrajo tanto público que hasta se interrumpió el trásito en la calle. La multitud, aglomerada, esperaba que se abriesen las puertas del teatro antes de las dieciocho treinta, en el sector de la calle Corrien-

---

(4) J. R. Jiménez, *La corriente infinita. Crítica y evocación*, p. 255.

tes. El público se disponía a ocupar las localidades del teatro para oír la palabra de Juan Ramón, que tomaría la ciudad de Nueva York como ejemplo para esta conferencia.

Las primeras palabras de Juan Ramón fueron para expresar en qué forma le había conmovido la acogida que se le dispensaba. Todo el Buenos Aires, preocupado y angustiado por los problemas del espíritu, había acudido hasta llenar el teatro, para escuchar el mensaje de uno de los «más sutiles escudriñadores del alma humana».

En *La Nación* se resumió al día siguiente la conferencia:

> Nuestra felicidad, o la dichosa proporción, amigos míos, me parece a mí que está en el buen uso que hagamos del tiempo y el espacio en los que nos ha confinado nuestro destino. Que si es cierto que nosotros nos hemos encontrado con ellos aquí, sin consentimiento nuestro, también lo es que aquí nos han traído dotados de un instinto que podemos convertir, con nuestra cultura y nuestro cultivo, en superior clarividencia; y no digo inteligencia porque para mí la inteligencia no es nada superior al instinto y no sirve para guiarlo, sino para comprenderlo. De modo que, desde nuestro primer momento vivo, nos hemos de enfrentar con la aventura, ricos de armas interiores, que tienen desde lo instintivo a lo inteligente, o al revés, todas las posibilidades. Y nuestro progreso ha de tender a nuestra felicidad, puesto que si el progreso no sirve para la felicidad humana, ¿para qué sirve?
>
> Principio y fin de nuestra vida, y puesto que nada concreto recordamos de antes del principio, hay que considerarla, sobre todo, como fin, y sólo entonces encontraremos todos en ella el suficiente paraíso, estaremos seguros de que aquí es donde hay que considerar la vida, toda la vida.
>
> El ideal no hemos de considerarlo nunca lejano ni inexistente; estamos hechos de ideal y, por tanto, todos podemos encontrarlo en todos; el problema es encontrarlo; es la vida misma y todas las vidas que puedan sobrevivirnos. El ideal, creo yo, consiste en hacer ideal la vida, exaltándonos; ideales todas las vidas, exaltándolas; que el hombre tiene la facultad de crear y contemplar, mezclar el trabajo y el ocio, el ocio profundo. Crear un ideal no es no ser humano; el ideal sitúa la vida entre el ángel y el demonio, hombre con ala blanca y ala negra. Una vida con más elementos de felicidad posible que esta vida que vivimos. Vida, sin duda, como otra pasada o venidera es difícil hallarla ni concebirla al hombre, que lo que imagina no es más que figuración o desfiguración hermosa de lo que siente con sus cinco sentidos corporales y espirituales: que nada hay más lleno de espíritu que los sentidos. Nuestro deber y nuestro querer han de ser precisamente esos de concebirla y hallarla como mejor, como única y definitiva. Y eso no quiere decir que se tenga que ser sólo realista, puesto que la fantasía también es del hombre y fantasear es realizar sueños con voluntad. Vida real es realidad con fantasía. Pues para concebir y hallar mejor nuestra vida real se supone que hemos inventado esa entelequia

que llamamos progreso: «La sucesión de la conciencia que concibe, halla y maneja la vida.»

Los Estados Unidos son, a mi juicio, un ejemplo mayor de progreso en continuidad, de técnica sucesiva con ideal práctico, y al fondo, el paganismo general a que su existir ha llegado, a la habitación trashumante del automóvil, una idea de espíritu más o menos divino, crítico, en proceso constante y adopción variable. Sus contrastes progresivos son poco pasionales, parecen a veces tan indefensos como los juegos de niños, de una inocencia tan lógica; son más lógicos, en apariencia al menos, que en mi España teológica o anarquista.

Pero en Nueva York no hay naturaleza fundamental asimilable; Nueva York no está fundada en la aspiración, sino en la extensión obligatoria, y el hombre está siempre cansado, deshecho, porque no lo mantiene la ambición total ni el natural contacto. Una ciudad, me parece a mí, que debe ser un organismo como otro cualquiera, con un límite moral y material en su desarrollo, pasado cuyo límite se convierte en vicio, ciudad viciosa, como todos los desarrollados que llamamos viciosos. Nueva York ha sobrepasado la proporción de la ciudad, tanto que en muchos aspectos no parece verdad. Acaso sería una ciudad ideal para el hombre como águila mecánica suprema. Pero por el momento el hombre de Nueva York, condenado fatalmente por la inercia a la entraña obscura de sótano más o menos elevado, no tiene posibilidad de existir aguileñamente, de poner su nido en una nube.

El hombre ha hecho muy grande a Nueva York para ser muy grande él, pero se ha quedado muy chiquito; no le viene bien a la máquina. Y ese hombre, que es un hombre ausente, ya perdido en un rompecabezas y que está rodeado de una enorme inutilidad, necesita poseer, para estimarse en algo, todos los inventos del progreso cambiado en progresillo. El hombre que ha inventado tanta maquinilla útil para lo inútil, muchas veces; que inventa como máquina, es ya una huesosa máquina con aceite de triste sangre; máquina también de calcular lo verdaderamente falso, lo llenamente vacío. En Nueva York el ideal es la calle, la altura norma, fatalmente rebajada. Vivir hacia abajo, como en Nueva York, en jaulas tremendas donde los sentidos pierden su derecho, su tiempo, su espacio, su objeto y fin, es morir menudamente. En plena naturaleza, la distancia do disminuye la personalidad. En Nueva York, sí. Yo no conozco lugar en donde se vea desaparecer más vagamente al hombre de cada día, en donde la vida de tanta gente sea tan inadvertida agonía en pie. El hombre, la naturaleza y las vidas de la naturaleza toda, deben amar su armonía como una música suficiente, no desmesurada, que une a todos los hombres.

Es preciso, urgente, pregonar alto y constante, en cada país, y más en los progresivos o más veloces, la gloria del progreso mayor contra el purgatorio del progreso menor, la gloria de la vocación ambiciosa, de la libertad de espíritu; el hombre libre tiene que ser libre, será libre. Su primera virtud, su gran hermosura, su gran amor es la libertad. Y esa libertad tiene que moverse libremente, sueltamente, también dentro de

lo mejor, y llenar lo grande hasta sus bordes. Lo que es grande verdaderamente, por mucha que sea su exigencia, nunca esclaviza, aunque nosotros creamos ser sus esclavos. La verdad superior es aquella que determina en el instinto una conciencia autónoma; que la conciencia instintiva es nuestra final adquisición. Espíritu contra ingenio. Inteligencia contra ingenio. Instinto contra ingenio. El límite de nuestro ingenio será el límite necesario del progreso (5).

Con frecuencia las frases del poeta eran apoyadas por grandes aplausos, que se fueron convirtiendo en ovación al finalizar.

El 20 de agosto volvió a hablar en el Politeama, esta vez sobre «Aristocracia de intemperie» (*). La sala estaba totalmente llena de público entusiasta; entre él se encontraban numerosos alumnos de escuela secundaria apiñados en las galerías del teatro, siguiendo atentamente la exposición de Juan Ramón. En esta ocasión no se repitieron los incidentes de la primera conferenecia (la aglomeración de una muchedumbre frente al teatro, paralizando el tránsito) porque las puertas del teatro se abrieron con mayor anticipación. La charla fue resumida en *La Nación* así:

> ... duende y ángel son los huéspedes interiores del poeta auténtico... el primero es secreto y el segundo gracia.
>
> Angel y duende parecen ser los entes del hombre que más necesitan del mar. Por eso el poeta de la meseta, que no ve el mar, tiene que «realizarlo» en las cosas y las personas que lo rodean. El mar se convierte en él en un mito imprescindible; pero el mar no puede pensarse más que en el mar. La escritura poética castellana —la de la meseta española— no suele tener ángel ni duende. Los escritores poéticos sin ángel ni duende pueden y suelen ser muy bien apalabreados, pueden escribir muchas maravillas, pero son tan poco contagiosos como una columna salomónica. El virtuosismo lo tiene quien no sabe de este ángel y este duende, habitantes del instinto que sospechan del ingenio. Es como el amor. Vemos personas equilibradas, lógicas, y ritmo, color y sonido que no nos atraen. Son eso que suele llamarse «clásico», «maduro», «perfecto». Y vemos otras veces que son un puro defecto o que están dotadas de defectillos angélicos y duendinos que nos enamoran, nos prenden y nos retienen.
>
> Existen poetas que pueden tener demonio y dios, a lo Milton, a lo Goethe, a lo Baudelaire, y entre nosotros los españoles, a lo Luis de León, a lo Quevedo, a lo Unamuno. Pero esto es completamente distinto. Dios y el demonio los concebimos más hechos, más teológicos, más retóricos, más definidos, más cerrados. Unamuno, tan loco, concibe a Cristo-Dios según el cuadro de Velázquez. El ángel y el duende no son tan regidores como dios y el demonio; acaso son formas que ellos pueden tomar, a fuerza de ser vencidos por el hombre y la mujer, cuando

---

(5) *La Nación,* martes 10 de agosto de 1948, p. 6.

(*) Parte de esta conferencia fue insertada en «Poesía cerrada y abierta», *El trabajo gustoso (conferencias).* Madrid. Aguilar, 1961, pp. 83-89.

quieren quedarse entre nosotros, con disimulo, porque les gustamos. Y entonces se vuelven casi como nosotros.

La poesía abierta y la poesía cerrada corresponden con bastante exactitud y regularidad a las dos líneas que la poesía española trae desde sus comienzos hasta nuestros días y que indudablemente seguirá en lo futuro, puesto que todos los siglos pasados no han hecho más que acentuarlas. La línea que corresponde a la poesía abierta es la más nacional y universal; la más internacional extranjera, la que corresponde a la poesía cerrada. Boscán y Garcilaso, que no fueron los primeros italianizantes, como es sabido, fueron los primeros forjadores de la llave de plata y es claro que dijeron e hicieron decir luego muchas cosas bellas, pero ¡cómo me hubiera gustado hoy, pecador de mí, italianista y francesista en mis primeros tiempos, haber visto correr libre el manantial del río español del romancero (*) sin mezcla italiana y luego francesa!

La poesía española, más anhelante, había contado más, hasta entonces, en metros menores, más canciones de combinación diversa, de tipo juglaresco, popular o romance octasílabo. Si bien es cierto que antes de Boscán y Garcilaso ya existían combinaciones estróficas, a base del dodecasílabo como del endecasílabo, más libre con el mester de clerecía y los seguidores de Dante, esta división es menos visible porque estaba en el comienzo de nuestra poesía escrita, estaba plena de españolismo entrañable y no había alcanzado la decisión y la regularidad ajena que antes del tiempo le dieron Garcilaso y Boscán. El romance octasílabo es el pie con que camina toda la escritura española en verso y prosa, como la francesa camina en el alejandrino, la italiana en el endecasílabo. Canción, romance y verso libre son las tres formas en que yo quisiera libertar gustosamente la poesía española.

[Ejemplificando más extensamente estas dos corrientes de la literatura española, mencionó dentro de la poesía abierta a Jorge Manrique, los anónimos del romancero, Gil Vicente, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, en su parte más popular; Espronceda, en su parte más personal; Bécquer, Rosalía de Castro, Jacinto Verdaguer, Miguel de Unamuno, con su parte más fluida; la mitad de Antonio Machado. Y en el otro río, el Marqués de Santillana, Boscán, Garcilaso, fray Luis de León, Góngora, Herrera, Quevedo, Calderón, Quintana, el Duque de Rivas y todos los jóvenes de lo que se ha llamado en estos últimos tiempos poesía de retorno. Respecto del simbolismo francés y su influencia en la literatura española, manifestó que mientras el «parnasianismo» fue realista exotista, casi siempre, más grecolatino, el simbolismo fue más gótico y oriental, más mediavelista y más mágico, porque procedía de la mística española, la música alemana y la lírica inglesa del mejor romanticismo, con el intelectualista sentimental Poe a la cabeza.]

Se suele decir que la densidad es una gran ventaja de la poesía, que

(*) Juan Ramón pronunció una conferencia titulada «El romance, río de la lengua española» el 23 de abril de 1954, aniversario de la muerte de Cervantes, en el paraninfo de la Universidad de Puerto Rico, publicada en la revista *La Torre,* Río Piedras, núm. 26, 1959, pp. 7-49.

la poesía se hace con barro (*), ya que el barro es la tierra que nos sustenta, donde se supone que existe esa profundidad. Pero toda la profundidad a la que llegamos en la tierra es de unos 20 metros a lo sumo. Un poeta alto, esencial, tiene más universo que un poeta hondo, substancial. Cohesión sí debe tener la forma, pero la cohesión debe depender de su propia entraña, y la poesía, si ha de tener necesidad de hueso, no ha de tenerlo externo ni aparente, sino tan metido que no se lo encuentre, porque el hueso es siempre muerte, es final. La poesía no es estatuta, sino tejido orgánico, cargado de electricidad y dinamismo estático, y su permanencia está sólo en su belleza, tentadora por misterio, como un hermoso sueño (6).

La tercera conferencia, «El trabajo gustoso» (**) fue pronunciada por Juan Ramón el 23 de agosto y resumida en *La Nación* al día siguiente:

... ¿Con la guerra, amigos míos, contra la guerra? Cuando yo era niño, hace ya tanto tiempo, yo creía más o menos vagamente que el estado normal del muno era la paz; que el mundo era realmente un paraíso mayor que el mío, donde cada uno hacía lo que más le gustaba y en donde andaban también entes oscuros y malos que no nos dejaban hacer lo que más nos gustaba y para quienes había sido necesario inventar la cárcel y la horca. Yo creía también que todos los hechos de armas de que oía hablar a otros o que leía en libros, revistas o diarios antiguos, eran disparates, locuras, absurdos; que las hazañas tenían que ser heroísmos nobles en honor de la paz. Es decir, que yo creía que el mundo era poesía, sólo poesía, poesía verdadera y definitiva: amor, paz y gloria de cada día. Poesía diaria, trabajo gustoso diario, bello y útil por su belleza diaria; paz corriente, humana y divina; trato fraternal de hombres y dioses.

[Recordó luego que, al estallar la primera «guerra grande», llegó a creer, como muchos, que el estado normal del mundo había de ser ya la guerra.]

Pero hoy, hombre senecto, y después de la segunda guerra grande —digo después por costumbre, pues en realidad continúa, en universal

(*) Antonio Machado dice en la sección «Proverbios y Cantares» del libro *Campos de Castilla:*

XXXVII

¿Dices que nada se crea?
No te importe; con el barro
de la tierra haz una copa
para que beba tu hermano.

XXXVIII

¿Dices que nada se crea?
Alfarero, a tus cacharros.
Haz tu copa, y no te importe
si no puedes hacer barro.

(6) *Ibid.*, sábado 21 de agosto de 1948, p. 4.
(**) Esta conferencia fue aumentada y publicada en Jiménez, Juan Ramón, *El trabajo gustoso (conferencias)*. Madrid, Aguilar, 1961, pp. 17-34.

guerra civil de países que debieran ser hermanos—, creo conscientemente que es la paz, como creí de niño, y que es necesario que sea la paz; el empleo del éxtasis dinámico, del hallazgo hermoso, del empleo del amor, el empleo de la vida en favor de la única libertad posible, el único paraíso. Porque ahora parece que el hombre es más igual cada vez, que todos somos distintos universales en espacio y tiempo; que debe ser más fácil la hermandad. Va desapareciendo, ¿quién lo duda?, la lucha de clases y va desapareciendo la patria menor. La patria mayor única, la de los ciudadanos del mundo, que fue soñada por Schiller, por Beethoven. Parece que se lucha más por ideales generales, que pudieran llegar a acordarnos de mejor manera. Mi sueño infantil y mi consciencia madura, ya el hombre medio mío, el oscuro, el malo, ahorcado, me aseguran que la paz, y quiero advertir que no me estoy refiriendo a la paz interior metafísica, sensual, mística, sino a la paz ambiente, objetiva y propicia a todos los seres, está y debemos buscarla, por la belleza y la verdad de nuestra vida vuelta a la inocencia última, en la poesía, única voladora del animal de fondo de aire que es el hombre; la poesía, que es la patria mayor y acaso la única.

Siempre he sido feliz trabajando y dejando trabajar a gusto y con respeto, y por dondequiera que he ido he ayudado y exaltado este supremo trabajar a gusto. Claro que se me dirá que la mayoría de la gente no trabaja a gusto y, por tanto, no tiene que preocuparse del disgusto ajeno. Pero es precisamente lo que yo creo que se puede evitar con sólo repartirnos lo disgustador hasta eliminarlo en sucesión progresiva. Yo, por lo menos, estoy siempre dispuesto a compartir el trabajo indeseable para gozar del gustoso. Claro es que he tenido, y han tenido los gustosos trabajadores que pensaban como yo, que luchar contra la incomprensión, la estulticia o la mala disposición, más o menos consciente, del explotador, enemigo de este trabajo y otra circunsal fin y al cabo, habría de ser honor y éxito seguro de su industria. Pero también he sido testigo, a lo largo de mi vida, de grandes bellezas del trabajo por el trabajo de cualquier clase que fuese o por una relación, un enlace, una escapatoria entre el trabajo y otra circunstancia cualquiera que lo acompañaba hermosamente.

En el campo se ve mejor que en ningún otro sitio la relación forzosa entre hombre y tierra. Se ve que el hombre auténtico es tierra en pie, con su sombra que lo completa, como completa también al árbol; y el hombre del campo que no ama su campo y su trabajo no compone bien con su trabajo ni con su campo su destino. Y si lo ama, qué gustoso es su trabajo. Es curiosa la identidad que existe en Andalucía en las acepciones de la palabra «fino», sustantivo o adjetivo. Fino es en Andalucía el hombre que se entrega del todo a su trabajo, el que tiene disposición para su trabajo. Y es claro que ese ser fino es también delicado. Es decir, exigente, penetrante, sutil, que eso es lo delicado. Y al volverse por la tarde de su naturaleza, el hombre de campo, y de mi campo, se trae a su casa, como el poeta, una señal de la naturaleza, una flor en el sombrero, una espiga en la boca, un sarmiento en la mano, y no por utilidad, sino por no desunirse del todo en su paisaje, o por unirse con él en una mujer que lo espera. Las expresiones poéticas más bellamente delicadas se las he oído a hombres

como árboles del campo, y con nadie he gozado más en mi vida que hablando con ellos o sus mujeres y sus hijos. La poesía delicada —falsos fuertes de la convencionalidad ciudadana—, la poesía delicada no debilita a nadie, ni a quien la escribe ni a quien la oye. No se es débil nunca por ser fino, sino por ser exterior; no por hablar conmovido, sino por hablar hueco ensordecedor. Se es débil por constitución orgánica, por enfermedad, por pereza, por imbecilidad; no por sutileza, ni por espiritualidad, ni por sentimiento.

Un joven poeta amigo mío me dijo: «¿No se podría formar en el mundo el partido único de la poesía?» El partido de la vida gustosa, añado; del trabajo gustoso y completo. En el trabajo gustoso todos tendríamos el gusto del trabajo completo y del más alto y del más humilde trabajo. Y este partido no sería parte, porque en él cabríamos todos, sería el verdadero «estado», lo digo con comillas, estado de verdadera gracia, de verdadera gloria. Las juventudes políticas que hoy se están preparando en medio de esta horrible catástrofe necesaria de nuestro mundo, para administrarnos mañana a los que aún vivamos o para administrar a los que han de venir después de nosotros, deben estarse preparando en poesía, en belleza, lo digo por centésima vez, en la poesía del trabajo (7).

La última conferencia del ciclo *Vida y Poesía,* que había sido anunciada para el 23 de agosto, tuvo lugar el viernes 3 de septiembre, después de regresar el poeta de una gira por las ciudades de Córdoba, Rosario y Santa Fe.

Aunque la charla había sido anunciada en la prensa con el título «Hacia una ciudad mejor», Juan Ramón la presentó bajo el nombre de «La Razón Heroica» (*). Las ideas principales de la misma aparecieron resumidas en *La Nación* al día siguiente:

Quien progresa en una disciplina cualquiera (poesía, por ejemplo, religión, arte, ciencia, etc.), progresará fatalmente en todas las demás aunque no las haya considerado separadas como la suya. Cuando quiera considerar otra como la suya se la encontrará en un nivel equivalente. No será, tal vez, tan entendido en la otra, pero exigirá de ella calidad semejante. Para él, hombre sucesivo, el mundo todo será una diaria y hermosa cuenta arriba, del que puede subir con naturalidad y gracia, porque su propia sucesión había sido secreta sucesión universal. El individuo sucesivo impulsa al mundo sin proponérselo. Esta idea es mía desde mi juventud, y desde mi primera juventud la vengo comprobando.

Un poeta vocado al realismo de nuestra vida cotidiana, sin ambiciones de cosas existentes o inexistentes, pero creadas en su eléctrica clarividencia moral, sin realismo mágico, nunca puede ser nuevo, porque la novedad es la continuación, y es difícil concebir la permanencia sin pre-

(7) *Ibid.,* martes 24 de agosto de 1948, p. 4.
(*) Conferencia publicada en Jiménez, J. R.: *El trabajo gustoso (conferencias).* Madrid, Aguilar, 1961, pp. 117-141.

sente. El poeta es sucesión interior y exterior, a través del tiempo y del espacio dados. Y el que concibe vieja la eternidad o el tiempo es el que no tiene conciencia de su propio tiempo ni de su propia posible eternidad; el que no concibe su inmanencia, el que no se da cuenta ni se hace cargo de su destino.

[Definió el conferenciante los últimos tiempos de la humanidad como excesivamente realistas; humanidad que ha envejecido, perdido perennidad, eternidad, intemporalidad. El hombre político, el de la poli, la ciudad del mundo, no cumple sus funciones. Es un hombre realista, apocado, equivocado, disminuído no sólo de espacio y tiempo, sino de genio interior.]

Se habla o se grita de democracia como de una existencia que se supone conocida, sin aislarla ni esclarecerla; se habla de democracia como de una cosa adjetiva, no sustantiva; se habla sin ese amor ni ese respeto que da la confianza.

[Analizó brevemente la democracia inglesa, preguntándose si ella cumple la condición sucesiva que mejoraba, que renovaba al hombre inglés y al hombre de todo el mundo, o si es una democracia detenida, es decir, sin sentido, ya que la democracia no es sino el camino, ascensión. ¿Cuál será la democracia convencedora del mundo, en el supuesto de que quien la tenga más a mano está ayudando a ganarse, a ganarse en sí mismo, que es lo que debe procurar el mundo, y que es lo que yo deseo, y supongo que todos los demócratas, hacia el futuro desean?]

España dominó en siglos de aventura; Francia, en siglos de avance social. Inglaterra —con la invención del vapor y su ulterior aplicación a la navegación—, en siglos de imperio. Pero ahora, sean cuales sean los inventos, la conciencia general, declarada o no, sabe que el imperialismo ha terminado en nuestro mundo. Nuestra época significa el borde del imperialismo, que es como un feudalismo en grande.

Refiriéndose al ejemplo ideal que puede proporcionarse en cuanto a la democracia y al hombre mismo, manifestó:

El hombre y la sociedad humana nunca pueden llegar a un fin absoluto; siempre pueden ser más, y deben serlo, ya que cada aumento lleva en sí nuevas perspectivas. De modo que no podemos situar el ideal social nunca como una meta, sino como un tránsito. El ideal no existe, por tanto, sino a nuestro lado; no puede existir como un bloque de piedad, idealistas y estatuarios, sino como una siempre transparente hoguera que corre delante de nosotros, y estamos viviendo al mismo tiempo en su luz y en la luz que ella echa delante de ella y nosotros. Este es el gran secreto del hombre y de su vida, y por eso podemos vivir cuando estamos en plenitud de pensamiento y sentimiento, iluminados por nosotros mismos; cuando sabemos que ese pensamiento y ese sentimiento pueden ser diferentes cada día, como la ilusión de un niño.

La igualdad humana se expresa de manera superior por el sentiemiento. Es posible que el instinto, cultivado por el progreso mecánico, es decir, la inteligencia instintiva, sea superior en un sentido cualquiera al instinto sin cultivar más que por su uso directo propio. Pero la inteligencia no debe servirnos nunca para enorgullecernos sobre

otros, para separarnos de otros por ella, sino para unirnos por la comprensión, la aceptación del cultivo íntimo; la inteligencia no puede servir para separarnos por razas, por colores, por causas, por clases ni sobre todo, por grados de cultura, sino para simpatizar con todos en todo lo que podamos. Sería curioso seguir esta consideración hasta ver si lo que separa a los hombres no sería precisamente la inteligencia, las llamadas ideas, las ideas tenidas por malas o las tenidas por buenas, ya que tanto aleja del llamado hombre malo una idea buena, que del llamado bueno una idea mala. Parece que las ideas, las malas ideas, son las que determinan la guerra entre los hombres, y que sólo los sentimientos son los que se invocan para poder mitigar la crueldad de las ideas. Lo que quiere decir que los sentimientos son superiores a las ideas, que ellos nos permiten acercarnos a todos y, en consecuencia, en lo que más debemos aprender a aproximarnos es en lo ideológico.

Hace poco me preguntaron unos jóvenes universitarios paraguayos cuál era el deber de la juventud universal en este momento del mundo. Yo les contesté así: «El mundo gira por su órbita, y su girar adelanta en lo único que puede adelantar, en sucesión ideal. Lo demás es sólo dar vueltas, una gimnasia benéfica. Pero cada vuelta muscular añade fuerza ideal con el añadido de fuerza física. Hoy, de las llamadas "clases" en nuestro mundo, la más importante, en número, es el pueblo. El pueblo preterido durante tantos siglos por las otras dos clases aisladas, la llamada aristocracia y la llamada burguesía. El político puede impulsar un poquito la evolución o la revolución de su país, pero ellos se hacen solos. La masa humana obra como la terrestre, con equivalentes movimientos, unas veces evolucionarios y otras revolucionarios. Yo creo que la juventud paraguaya, hispanoamericana, la de todo el mundo de hoy, sin quererlo o queriéndolo, está en ese movimiento. ¿Evolucionario con probabilidades constantes de revolucionario? Lo importante es tener conciencia de él y apoyarse con él para ayudarlo al fin a él. Estamos entrando, desde hace medio siglo, con dinamismo urgente en una nueva época. Cada día vamos más de prisa adónde sea. La época nueva se fragua siempre en fuegos superpuestos, con heroísmos superpuestos. El hombre, el joven sobre todo, puede ayudarla un poco con la razón heroica, en prosa, no en verso, que la poesía es expresión de paz. Y la razón heroica firme, libre en su unidad, expectante (Gandhi, por ejemplo más próximo), puede ser la mejor revolución, la más higiénica y convincente. Me parece a mí, amigos, que nuestro deber de hombres en camino hacia nosotros mismos, nuestro destino superior es ayudar a la formación de un conciencia colectiva, la de los países de supuesta cultura y la de los de incultura supuesta; la conciencia de un mundo que corresponda al tiempo concebido por los hombres.» (8).

Como interrumpiendo el ciclo de sus conferencias en la capital, Juan Ramón llegó a Montevideo el 14 de agosto, y habló en el teatro Municipal el día 16 sobre «Poesía abierta y poesía cerrada». El 26 de agosto dictó una conferencia, «El trabajo gustoso», en el teatro El

(8) *Ibid.*, sábado 4 de septiembre de 1948, p. 4.

Círculo de Rosario, ciudad a donde había llegado el 21. Llegó por ferrocarril a Santa Fe el viernes 27 de agosto, visitó el Museo Provincial de Bellas Artes y disertó el 28 de agosto en la Biblioteca Popular de Paraná sobre «La Razón Heroica». La gira de conferencias finalizó el 31 de agosto, cuando habló en el teatro Rivera Indarte, de Córdoba, sobre el tema «Límite del progreso».

Zenobia recoge todo lo referente a la labor como conferenciante y a la nueva vitalidad de Juan Ramón en cartas del 11 de octubre y 7 de noviembre, a Juan Guerrero:

> A nosotros nos ha venido el viaje a la Argentina como un magnífico tónico (9).
>
> ... esperamos salir en el «Río Chico», el mejor barco de la flota mercante nacional, el día 12. J. R. dio tres conferencias más, siempre recibido con el mismo cariño y respeto. Para él ha sido volver a vivir venir aquí y nunca le he visto desplegar una actividad mayor en la vida. Parece mentira lo que resiste. [...] Eso de que J. R. despacha asuntos de nuevo me parece un verdadero renacimiento. El caso es que J. R. se está alimentando mucho mejor y ha recobrado sus fuerzas. Tiene la cara mucho más tersa que antes y no sólo despacha todos los asuntos del día con gran eficiencia sino que se ha hecho un programa formidable que dudo pueda terminar a tiempo para la segunda visita de 1949 que J. R. ha prometido a las provincias que él no pudo llegar este año (10).

Las tres conferencias adicionales a que se refiere Zenobia en la carta del 7 de noviembre parecen ser dos lecturas de poemas argentinos seleccionados por Juan Ramón y leídos el lunes 25 y el miércoles 27 de octubre en la SADE (Sociedad Argentina de Escritores). Juan Ramón tituló el acto «Recuerdo a la poesía escondida» y leyó los poemas que había seleccionado de entre las cinco mil composiciones recibidas desde su llegada y escritas por artistas jóvenes y poco conocidos. Leyó además el prólogo que había escrito para la antología de versos argentinos, que proyectaba editar a su regreso a los Estados Unidos. La otra conferencia tuvo lugar el sábado 23 de octubre bajo el auspicio del Colegio Libre de Estudios Superiores y la tituló «El siglo modernista». Esta conferencia no fue resumida en la prensa, pero su temario se publicó anticipadamente:

> El modernismo en los países de lengua española. Antecedentes en España. Larra y Bécquer. La Institución Libre de Enseñanza. Retorno a lo popular. Retorno al Greco y a Góngora El Romancero. Los poetas del litoral: R. de Castro, M. J. Verdaguer, Curros Henríquez, V. Medina. Antecedentes en Hispanoamérica. Los primeros modernistas. Los

(9) Carta autógrafa e inédita de Zenobia Camprubí..., 11 de octubre de 1948.
(10) *Ibid.*, 7 de noviembre de 1948.

modernistas naturales: J. Martí, J. A. Silva. Los modernistas exotistas: J. del Casal, G. Valencia, Darío. Rubén Darío y España: los poemas españolistas. Fraternidad de españoles y americanos: Unamuno y Rubén Darío. La nueva generación bajo la influencia metafísica y formal de Unamuno y Darío. La supuesta generación del 98. Las generaciones posteriores (11).

Los Jiménez salieron de la Argentina el 12 de noviembre, pero no en el *Río Chico,* como anunciaba Zenobia en su carta, sino en el *S. S. Uruguay,* que había llegado al puerto de Buenos Aires el 9 de noviembre, procedente de Nueva York, Río de Janeiro, Santos y Montevideo.

Agasajo y homenajes

El 18 de agosto la SADE celebró un acto en honor de Juan Ramón que tuvo el alcance de un homenaje de la intelectualidad argentina. La recepción tuvo lugar en la Casa del Escritor, y el doctor Carlos Alberto Erro, presidente de la Sociedad, dio la bienvenida al escritor andaluz. La admiración que se le profesaba quedó puesta de relieve en el aplauso cerrado y sostenido con que se acogió su presencia. El doctor Erro pronunció el discurso de bienvenida. Juan Ramón, al contestar al doctor Erro, saludó cordialmente a los escritores argentinos y les dio las gracias por tanta amistad generosa como se le había prodigado. Esta recepción fue un momento significante de la historia cultural de Argentina; jornada memorable en la vida literaria de Buenos Aires por la calidad y el número de gentes de letras que participaron en ella. El «andaluz universal» fue acogido con aplausos de muchos poetas y prosistas argentinos, y esos aplausos testimoniaron la admiración y el cariño que le profesaban.

Una reseña del libro de Gastón Figueira *Juan Ramón Jiménez, poeta de lo inefable,* apareció en la página cuatro de *La Nación* del domingo 12 de septiembre, y en ella se destacaba el hecho de que la lectura del *Ariel* había impresionado tanto a Juan Ramón que en *La soledad sonora* (libro escrito en 1908 y publicado en 1911) hay 34 poemas dedicados a José Enrique Rodó, a quien el poeta llamó «sembrador de estrellas». Juan Ramón colaboró además en la segunda sección (Artes y Letras) de *La Nación* con tres poemas de *Dios deseado y deseante:* «La fruta de mi flor», «Esa órbita abierta» y «El todo interno» (12).

---

(11) *La Nación,* jueves 21 de octubre de 1948, p. 4.
(12) *Ibid.,* domingo 19 de septiembre de 1948, p. 1.

El 20 de septiembre Mercedes Bebán, actriz argentina, interpretó poemas de Juan Ramón en homenaje al poeta español con el auspicio del Círculo de la Prensa en el teatro Ateneo. Juan Ramón asistió al acto de incógnito, como un espectador más.

Zenobia escribió lo siguiente en su carta-diario del 9 de agosto:

> ... Ya van 105 artículos de periódico, sin contar gacetillas, anuncios y radios. Pero J. R., como siempre, de lo que más entusiasmado está es de toda esta juventud exuberante con su libros, sus poemas a máquina, sus proyectos poéticos desorbitados (13).

El 7 de septiembre, en La Plata, una delegación de alumnos de la Escuela número 19 de esa ciudad entregó a Juan Ramón, en el salón de actos de El Círculo, un ejemplar de *Platero y yo,* transcrito en el sistema Braille de escritura para ciegos (*). Asistieron al acto personalidades de las letras platenses y de la capital federal. La entrega del ejemplar la realizó el señor Vicente Tucci, director de la Escuela. En septiembre Juan Ramón presenció en Rosario la ceremonia de entrega de premios en el concurso literario organizado por la Asociación Amigos del Arte para cuentos y ensayos. El poeta entregó los premios a los ganadores, y los jóvenes escritores premiados agradecieron el honor de recibir el premio de manos de Juan Ramón.

Zenobia describió el final del viaje en carta a Juan Guerrero con fecha 6 de octubre:

> Muy queridos amigos:
>
> Ha llegado el momento de que la aventura argentina toque a su fin ya retrasado más de la cuenta para nuestros compromisos en Norteamérica. El barco que nos lleva es mucho mejor que el que nos trajo y todos tenemos cuarto de baño particular —cosa muy agradable en una travesía tan larga—. La Argentina ha sido muy generosa y hospitalaria con nosotros, con nuevas pruebas de afecto cada día, flores por todas partes, invitaciones a granel, trabajo que no alcanzamos nunca a hacer a tiempo porque sólo para el teléfono necesitamos tres horas al día .Desde nuestro balcón del 8.º piso vemos la ribera del Plana, tan ancho que no se alcanza a ver la otra orilla, y (palabra ilegible) arriba hasta San Isidro, donde vive Victoria Ocampo (14).

---

(13) Carta autógrafa e inédita de Zenobia Camprubí..., lunes 9 de agosto de 1948.

(*) Conviene anotar aquí lo que Zenobia escribió en una carta a Juan Guerrero con fecha del jueves 9 de septiembre: «Maruja (palabra ilegible) nuestra compañera de barco ciega que tiene una magnífica máquina de braille que los platenses no conocían. En esta escuela los niños dedican una hora semanal a escribir libros para los ciegos. Habían hecho el «Platero» escolar en tres gruesos tomos de braille. La mitad del trabajo lo había hecho una sola niña que hoy ha sido la sola alumna que han traído en recompensa. La chica estaba emocionadísima con las perspectivas que le abría la nueva máquina.»

(14) *Ibid.*, 6 de octubre de 1948.

Y en carta del 26 de septiembre, Zenobia había escrito una línea concisa pero significativa de lo que Juan Ramón sentía por la capital argentina: «J. R. se aficiona a B. A. cada día más.» (15)

Juan Ramón se había despedido oficialmente del personal de *La Nación* el sábado 30 de octubre y fué recibido por el codirector del diario, doctor Bartolomé Mitre; entre las impresiones de la visita se publicaron las siguientes líneas:

> J. R. manifestó sus propósitos de volver en junio cuando llegue a su término el curso que dicta en la Universidad de Maryland, que ahora va a retomar. Nos expresó, asimismo, la emoción que se lleva de los días pasados en la Argentina durante los cuales fue objeto de expresiones de tan hondo y tan sincero afecto (16).

Un día después de la partida de los Jiménez apareció en *La Nación* el siguiente resumen de la estadía y actividad de la pareja:

> Después de una permanencia en nuestro país que se prolongó durante más de tres meses, partió ayer (viernes 12 de noviembre) para los Estados Unidos en compañía de su esposa, a bordo del «Uruguay», el prestigioso poeta español Juan Ramón Jiménez. La visita del autor de *Platero y yo* —quien vino por primera vez— ha tenido una resonancia explicable si se recuerda que su obra se destaca entre la más difundida de los escritores contemporáneos de nuestra lengua. Numerosísimos fueron los que acudieron a sus conferencias, organizadas por los *Anales de Buenos Aires*, ansiosos de escuchar a quien les había encantado con sus versos admirables. Muchos fueron también los que llegaron hasta su alojamiento del Alvear Palace Hotel para conversar con él o someterle sus libros. A pesar de una labor considerable, que le llevó a diversas ciudades del interior como disertante, el poeta supo darse tiempo para todos y ello ha contribuído no poco a intensificar la simpatía respetuosa que suscita su personalidad. Por otra parte, el interés auténtico que ha evidenciado en lo que atañe a la labor de nuestros poetas noveles —que Jiménez ha difundido por medio de comentarios, lecturas seleccionadas y la preparación de una antología que aparecerá en breve— le ganó el entusiasmo de los más jóvenes, quienes le rodearon con la veneración que se le prodiga a los maestros. Entre ellos solía vérsele, estos últimos días, discutiendo de igual a igual, con la generosa sencillez que es propia de los espíritus superiores.
>
> Juan Ramón deja, pues, en la Argentina muchos amigos verdaderos que se suman a la legión de sus admiradores. Según nos expresó al visitar *La Nación* recientemente, espera que sus tareas de la Universidad de Maryland, donde es catedrático, le permitan regresar en breve a nuestra patria, cuyo movimiento intelectual valora hondamente (17).

---

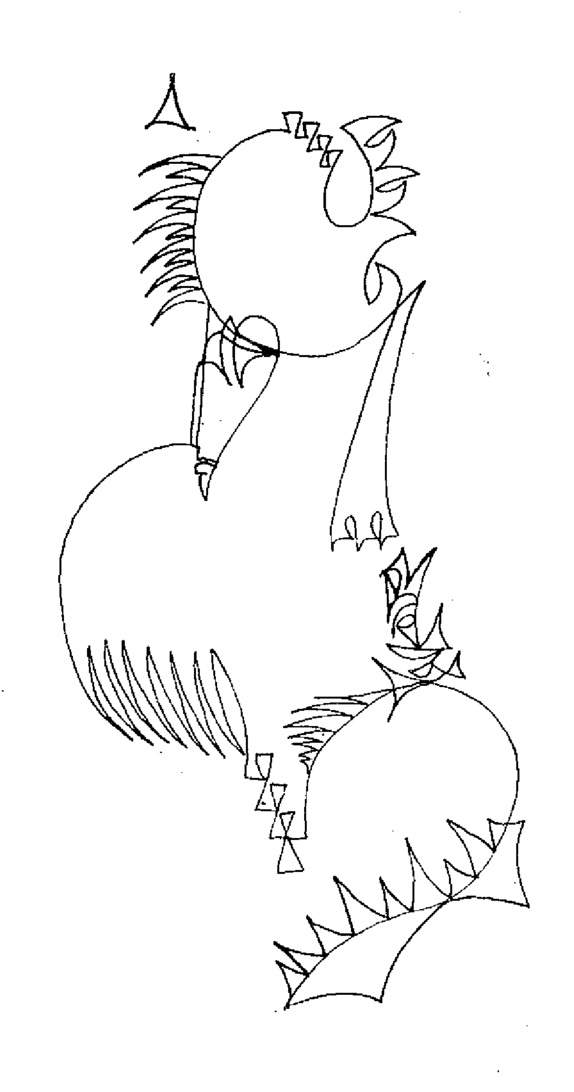
(15) *Ibid.*, 26 de septiembre de 1948.
(16) *La Nación*, 30 de octubre de 1948, p. 4.
(17) *Ibid.*, sábado 13 de noviembre de 1948, p. 4.

La magnitud en alcance y significancia de este viaje y su repercusión en Juan Ramón y los argentinos es evidente. El poeta, en un verdadero renacimiento de entusiasmo y vitalidad, prolongó su estadía en el país el doble del tiempo planeado originariamente; dictó un número mayor de conferencias, en las que exaltó constantemente los valores del espíritu y la razón, haciendo un llamado al verdadero progreso, a la felicidad legítima, a la belleza de la paz, al idealismo, a la libertad y a la hermandad y comprensión humanas por medio del sentimiento, analizando además la literatura española y la función de la poesía en el mundo y en la vida.

El poeta, rodeado de amigos, admiradores y escritores jóvenes con poemas inéditos o poco conocidos, se sintió inyectado de un nuevo entusiasmo, y con verdadero interés hizo muchos proyectos, más de los que podría posiblemente realizar: viajes anuales de retorno, conferencias y la edición de sus obras y de una antología de versos argentinos.

La visita a la Argentina fue para Juan Ramón uno de los mayores triunfos personales de toda su vida, y el escritor andaluz fue objeto de una acogida realmente sincera, afectuosa y hospitalaria.

ANGEL M. AGUIRRE
Departament of Romance Languages
The University of Texas
AUSTIN 78705 (U. S. A.)



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

ARLT: INTIMIDAD Y MUERTE

(Entrevista exclusiva a la segunda mujer de Roberto Arlt. La señora Elizabeth Shine, viuda del novelista, da a conocer aspectos, hasta ahora ignorados, de la vida y de la personalidad de su marido. La señora Shine fue secretaria de León Bouché director de la revista *El Hogar,* en épocas en que Arlt colaboraba en ésta y otras publicaciones de la Editorial Haynes, y era redactor del diario *El Mundo* de esta misma empresa.)

«Cuando estuvimos en Puerto Montt —Chile—, creo que fue la única época en que no nos peleamos. Muzio Sáenz Peña, director de *El Mundo,* había hablado con los ingleses —dueños de Haynes por ese entonces— y consiguió que lo mandaran en gira. El se lo pidió: se había peleado conmigo y quería irse lejos. Creo que arregló llegar hasta México, pero en el ínterin, antes de que saliera, ya nos habíamos amigado, aunque nos volvimos a pelear después, por carta. Un día voy a trabajar y me encuentro con una serie de sobres escritos con su letra y dirigidos a distintos amigos de la redacción; todavía —era temprano— no había llegado nadie y me apropié de ellos y los abrí: decía cosas espantosas de mí, incluso intimidades. Hago desaparecer las cartas y, al rato, me avisan que tengo una llamada de larga distancia. Es él que, desde Chile, me dice arrepentido, "hice una gran macana, les mandé unas cartas a esos piojosos; sacáselas, que no las vayan a leer"; después me pidió que me fuera con él a pasar unos días.»

Cualquier motivo, al parecer, era bueno para iniciar una pelea. Habían comprado un terreno en La Lucila —cerca de Buenos Aires— y recién comenzaban a pagarlo. Prematuramente Arlt, no solamente hacía infinitos planos de la futura e hipotética casa que allí proyectaban levantar, sino que, además, pensaban en quiénes iban a ser los invitados; él quería invitar a alguien, a ella no le gustaba y por eso y tan anticipadamente reñían. «A veces era tremendamente maduro y a veces parecía un chico. Le gustaba representar papeles: durante todo

un viaje en ómnibus, por ejemplo, se hacía el turco o cualquier otra cosa. La gustaba llamar la atención y a mí me encantaba.»

«Ese mediodía yo me había quedado en el centro y Roberto, sin saber que yo no volvía, me estuvo esperando en la esquina. Hasta que apareció una gallega que traía la leche a casa. Era una mujer muy particular, andaba a pie con sus tarros y esto —cuando la vió— le hizo acordar de España —a Roberto le gustó mucho España— y lo animó, le dio coraje, según me contó después. Entonces, mientras la mujer trataba de venderle la leche a mi madre, Roberto, simultáneamente, le pedía mi mano a mamá, quien, por supuesto no lograba entender bien lo que pasaba. Desde ese día cada vez que se encontraba con la lechera, le palmeaba la espalda —le daba unos golpes capaces de hundirle las costillas— y se reía con esa risa tan personal, tan linda que tenía: "lechera, lecherita", le decía mientras se reía.»

«El primer regalo que me hizo fue la novela *El hombrecillo de los gansos,* de Wasserman; el segundo regalo fue un jamón. Durante mucho tiempo estuvo comiendo por las noches jamón con huevos fritos; era terriblemente comilón. A la noche comíamos aquí (1); en una oportunidad no me sentí muy bien y me fui a acostar; mamá de noche no cena, así que él, solito, se comió todo lo que había: una pescadilla con salsa de anchoa y un flan de naranjas que había hecho con seis huevos. Al día siguiente, después de haberse comido todo eso, me habló por teléfono y me dijo: "Decile a tu mamá que cocina muy mal: no me sentí nada bien anoche." Se llevaba muy mal con mamá, aunque a veces le decía que la quería más que a su propia madre. Era de reacciones impulsivas, de una gran inestabilidad emocional.»

«Una vez que nos peleamos, volvió a las tres de la mañana a hacer las paces y, en aquellos años, no se podía golpear a la puerta de una casa de familia a esas horas. La misma persona que se peleaba con su futura mujer, era la que pagaba un peso a los chiquilines de Barrancas de Belgrano, para que se treparan a las magnolias altísimas que hay allí y me bajaran una flor.»

«Los dos éramos terriblemente celosos. Cuando se fue para Chile yo le aclaré que no tenía vocación de Penélope y él se puso furioso. En realidad había empezado, pero no tenía intención de desatarlo y empezar de nuevo. A los seis meses de casarnos se fue a Chile: nos casamos el 25 de mayo del año cuarenta y en noviembre de ese mismo año se fue. En enero del cuarenta y uno, fui yo. Estuve quince días en

---

(1) La señora Shine, después de enviudar, volvió a vivir con su madre. «Aquí había una estufa —dice—, y a Roberto le gustaba estirarse y calentarse los pies al calorcito. Un día se quedó dormido y se quemó la suela de los zapatos.»

Puerto Montt y, a la semana de volver, él también regresó a Buenos Aires dando por terminada una gira que tantas tramitaciones había costado y que debía llegar hasta México.»

«Cuando estuvo en Buenos Aires, lo fue a ver Muzio Sáenz Peña para informarle que no podía seguir con la gira: "Tengo un cáncer en la lengua", le dijo mientras le mostraba un pequeño afta que allí le había salido.»

«Muzio, por supuesto, no le creyó eso del cáncer y, a partir de ese momento, no le dieron el lugar que le correspondía. No lo tenían mal, pero tampoco lo tenían tan bien como antes; como él estaba acostumbrado». Por esa época estaba obsesionado por "su invento de las medias". En el libro *Roberto Arlt el torturado* (primera biografía del novelista editada poco después de su muerte) Raúl Larra cuenta cómo el escritor intentaba llevar adelante un procedimiento por el cual serían reforzadas las partes más vulnerables de la media de mujer; así reproduce una memoria descriptiva de una patente de invención que llevaba fecha 12 de enero de 1942. Su viuda facilitó —amén de contar diversas anécdotas de tallercitos incendiados y cuartos de pensiones deflagrados por los experimentos que realizaba con el actor Pascual Nacarati— otro documento análogo que lleva fecha 17 de octubre de 1934. La señora Shine afirma que luego había abandonado el proyecto y que se volvía a aferrar a él cuando estaba acosado por la falta de dinero, «era una obsesión, una desesperación.»

«Los experimentos que hacía eran un desastre; las medias quedaban cubiertas por una malla gruesa. "Qué mujer se va a poner eso —le preguntaba yo— si parece piel de pescado"; él no me contestaba. Es más: por mi oposición a su proyecto, me consideraba una enemiga». Por esa época escribía *El desierto entra a la ciudad,* pero «lo cierto es que no se volvía a encontrar con él mismo; había razones externas, el medio, pero él tenía responsabilidad en todo esto: abarcaba muchas cosas, siempre fue así, pero ahora se notaba que no podía pisar firme.»

«Cuando volvió de Chile, nos seguimos peleando; aunque cuando vivimos en la pensión de la calle Pampa —allí había un jardín— nos llevábamos mejor. Necesitábamos del verde, nos gustaba la naturaleza. Por aquel tiempo había escrito en la cajita de un zahumador: "Me voy a comprar un yate y voy a dar la vuelta al mundo con Cito." Así me llamaba; primero empezó diciéndome Baby Face, como al gánster; luego Baibicito y finalmente Cito.»

«A veces me pegaba en la calle, pero yo le devolvía. En el cuarenta y uno, antes de hacer un viaje a Campana, quiso hacer el amor, pero yo no quise; entonces se puso furioso y me dijo: "En este viaje me voy a morir", y se fue.» Poco antes de morir, mientras caminaba con su

mujer, había comentado: «Pensar que cuando yo me muera estos árboles van a estar aquí y yo no los voy a poder ver.»

«Cuando volvió de Chile, quería hacer un viaje largo, quería librarse de mí. Sufríamos mucho; yo también hubiese querido encontrarme una provinciana de esas, que tuviera un filtro milagroso que me hiciera olvidar de Roberto. Era un sufrimiento, pero también era una necesidad de estar juntos. Era un amor, a pesar de nosotros mismos.»

«Estaba en tratamiento y se ponía unas inyecciones enormes; no me acuerdo de qué, creo que tenían arsénico. Era muy miedoso, le tenía miedo al dentista y por esa época tenía la dentadura a la miseria: "Acompañame al dentista, que tengo miedo", me decía. Después que murió fuimos con un amigo a sacar sus cosas del cajón del escritorio que tenía en el diario; allí estaban todas las inyecciones que me había dicho que se hacía poner en la farmacia del Círculo de la Prensa.»

«Dormíamos y, a eso de las nueve, entró la chica trayéndonos el desayuno. Roberto y yo éramos terriblemente perezosos y siempre dejábamos que se nos enfriara el café en la bandeja. Tres meses después iba a nacer nuestro hijo; él quería que fuera mujer y que se llamara Gema, pronunciaba "yema" y a mí no me gustaba.»

«Ese día, una vez despiertos, nos pusimos a conversar. Me contó que la noche anterior había estado en el Círculo de la Prensa, votando. En la víspera hubo elecciones internas, como bien cuenta Larra en su libro. También me dijo que había estado averiguando por los servicios médicos que tenía el Círculo: disponíamos del Anchorena, "debe ser un sanatorio importante, me dijo, porque tiene muchos teléfonos". Quiere decir que los últimos minutos de su vida los dedicó a pensar en el hijo que iba a llegar.»

«Yo estaba de espaldas a él, mirando hacia la pared. Le pregunté la hora y él me contestó, "no sé"; esto fue lo último que dijo. Después oí un ronquido: ya se había producido el ataque.»

«Corrí a llamar un médico. Después no me dejaron subir: estaba embarazada de seis meses y la gente siempre tiene miedo por la criatura. En seguida, a los diez minutos, vino el doctor Muller. Subí con él, pero ya se había muerto.»

«Tengo la idea de que no fue una muerte apacible, sino que por momentos; fueron momentos espantosos; hacía un ruido que impresionaba. No sé cómo mueren otros; nunca vi morir a nadie de un ataque al corazón, pero lo de él fue muy angustioso.»

«Cuando murió yo estaba muy traumatizada y no podía hablar de todo esto. Larra se va a enojar, pero todo era muy reciente y a él, entonces, no pude contarle nada de todo esto.»

«El murió el domingo 26 de julio de 1942, a las diez de la mañana.

Fue velado en el Círculo de la Prensa, como cuenta Larra; en ese lugar había estado la noche antes, como le digo. El lunes 27, llevamos sus restos a Chacarita y allí Rega Molina leyó un poema. Empezaba: "Si yo supiera todo lo que sabes".»

«El martes 28 era una mañana lluviosa; fuimos al cementerio mi madre, mi suegra, su hija Mirta y yo. Además dos hombres: su amigo Diego Newbery y Guillermo Shoot Thompson. Ese mismo día yo retiré las cenizas con la autorización del director de cementerios.»

«En una carta que me escribió desde Chile, en el verano del 41, me había dicho que quería ser cremado y que las cenizas fueran dispersas en el río Paraná, en las confluencias del río Capitán y Abra Vieja. Una vez estuvo en la Liga o Instituto de Cremación, pero nunca llegó a asociarse, pese a lo que dice en uno de sus textos.»

«No tengo parientes —dice el texto aludido—, y como respeto a la belleza y detesto la descomposición, me he inscripto en la Sociedad de Cremaciones para que el día que yo muera el fuego me consuma y quede de mí, como único rastro de mi limpio paso sobre la tierra, unas puras cenizas.»

«En el mes de agosto de ese mismo año 42, en un atardecer frío, fuimos al Tigre en una lancha colectiva; era fácil llevar las cenizas, era un cofre pequeños. Me acompañaban Leónidas Barletta, el íntimo amigo, el amigo confidente de Roberto, y Diego Newbery. Estuvimos recordándolo esa tarde y después, con un adiós, en aguas del Paramá, en las confluencias del río Capitán y del Abra Vieja, sumergimos sus cenizas.»—FRANCISCO URONDO *(Alem, 896. BUENOS AIRES, Argentina).*

EL SILENCIO Y LA PALABRA EN LEOPOLDO PANERO

ELEMENTOS PARA UNA INDAGACIÓN DE SU POÉTICA

INTRODUCCIÓN

Este trabajo constituye un capítulo del asedio constante que, como un lector atento, realizamos en la obra de una de las más altas voces de la poesía española del siglo XX, la de Leopoldo Panero. Una voz que nos resulta entrañable, y como tal, nos desvela para sumergirnos en la comprensión de su *mundo poético.*

Quizá debamos precisar el sentido de esta expresión. Lo haremos con las palabras justas que hallamos en Luis Rosales: «En resumen, lo propio del mundo poético es constituir una nueva revelación de nuestra

vida y al mismo tiempo una vida de orden distinto, una vida originaria y auroral donde todas las cosas establecen una nueva relación en el poema, adquiriendo ese carácter virginal y en estado naciente, de realidad que está asumiendo, por vez primera, su nueva realidad ante los ojos del lector, que es la característica de toda auténtica poesía.» (Luis Rosales, «Leopoldo Panero hacia un nuevo humanismo», en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núms. 187-188, Madrid, julio-agosto, 1965, pág. 49.)

Vamos a proponernos un objetivo concreto que nos servirá como método o camino en esto que sólo nos atrevemos a llamar un breve tanteo crítico: a través de un tema, el del *Silencio,* y su relación constitutiva con otro tema, el de la *Palabra,* intentaremos desembocar en el concepto que del poetizar tiene Leopoldo Panero. Si no fuera demasiado presuntuoso, diríamos que intentamos llegar a la *raíz de su poética.*

I. LA EXPRESIÓN POÉTICA COMO TENSIÓN DIALÉCTICA ENTRE EL SILENCIO Y LA PALABRA

«La poésie vient du silence et a nostalgie du silence», nos dice Max Picard en su tan sugestivo trabajo fenomenológico sobre el «mundo del silencio». (Véase Max Picard, *Le monde du silence,* con Prefacio de Gabriel Marcel, traducción del alemán J. J. Anstett. París, Presses Universitaires de France, 1954.) Y pareciera que la poesía de Leopoldo Panero es una prueba concreta de esta afirmación.

Vayamos entonces a escuchar al poeta. Transcribimos un poema cuyo título es, precisamente, «Arte poética» (Leopoldo Panero, *Poesía,* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963, p. 399). Lo transcribiremos por entero ya que lo consideramos, no sólo por el título, que llevaría una intención definitoria del autor, sino por su contenido, un soneto en el cual Panero logra una concentración esencial de su temática.

ARTE POETICA

Más que decir palabras, quisiera dar la mano
a un niño, hundir el pecho contra la espuma viva,
y estar callado, llena la frente de océano,
bajo un pino silente, palpitando hacia arriba.

Más que decir palabras, navegar en un llano
de espigas empujadas, ondeadas, donde liba
la inmensidad su jugo de noche de verano;
y en vez de soñar nombres que el viento los escriba.

Más que juntar canciones cogidas en la infancia
quisiera mis mejillas como un nido robado,
y el sabor de mis labios húmedos de ignorancia,

y la primer delicia del que nunca ha besado:
más que decir palabras ser su propia fragancia,
y estar callado, dentro del verso, estar callado...

El poeta dice palabras, como todo poeta, ya que éstas son su materia, su elemento expresivo. Sin embargo, Panero nos dice: «Más que decir palabras, quisiera...» Como si viera la esencia de su poetizar en algo más que esas palabras, buscando sustituirlas con actos concretos como el de «dar la mano / a un niño». El hecho de que sea precisamente un niño este ser al que quisiera dar la mano en su acto poético esencial nos asoma al tema de la inocencia, de la infancia —que aquí sólo mencionaremos, pero de gran importancia en su obra— y que se halla enraizado con el de la poesía como búsqueda del origen del ser.

Luego, quisiera «hundir el pecho contra la espuma viva». El verbo hundir expresa aquí un deseo de fusión, de identificación, de zambullida en esa «espuma viva» símbolo de todo lo vital. Y es precisamente el «pecho», donde está el corazón —otro tema paneriano— lo que quiere hundir en la vida. La «espuma viva» nos habla también del agua que corre, otro de los lugares habituales de su poesía, bajo la forma de río o de fuente, y nos evoca el mar, figura de la eternidad divina. Cabe aquí mencionar quizá los «ríos sonorosos» de San Juan de la Cruz y en general recordar el motivo del alma engolfada en el mar divino, de místicos y escritores religiosos. (Véase Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española,* Madrid, Editorial Gredos, 1955, pp. 120-125.)

En el siguiente verso nos introduce en el tema que vamos a estudiar especialmente, el del silencio. Quiere «estar callado», pero observemos que *no es un silencio que signifique una mera ausencia de palabras.* Su frente la tiene «llena de océano». Otra vez el agua, el mar, como símbolo de la divinidad. A su vez, se ubica bajo un «pino silente». No es un pino que *esté silencioso,* sino que *es silente,* es decir que el silencio forma parte de su ser, le pertence como *cualidad ontológica esencial.*

Y en estas expresiones se condensan en una última frase que cierra el primer cuarteto: «palpitando hacia arriba». El palpitar alude implícitamente al corazón, a la vida plena, pero es *direccional:* «hacia arriba».

Si quisiéramos resumir conceptualmente lo que analizamos hasta ahora, diríamos: un silencio viviente que busca la dimensión de la trascendencia, el «hacia arriba».

A través del estribillo «más que decir palabras», y de las imágenes que va acumulando luego, en el segundo cuarteto y primer terceto, aludiendo al viento que mueve las espigas del «llano» donde quisiera navegar, nos dice que en lugar de «soñar» (en Panero este verbo significa a la vez inventar, crear, descubrir) nombres desearía que ese viento los escribiese. En suma, que otra voz —la del «viento»— hablase por él.

Un deseo de callar la palabra humana para dar paso a otra, que habla con el silencioso lenguaje del «viento».

Y después de las imágenes de infancia, la tibieza y la inocencia del primer beso, se condensa la expresión en una imagen que nos interesa porque nos sirve de trampolín para otras observaciones: «más que decir palabras, ser su propia fragancia». Para expresar su experiencia poética él busca un «más allá» de las palabras, que al mismo tiempo es reflejo de su «más acá», de su interioridad, su «fragancia». Y el poeta quisiera *ser la propia fragancia de las palabras,* diríamos disolverse en ellas y en su más allá, disolverse en la esencia de las palabras. ¿Qué es este «más allá» de las palabras? Hay una tensión dialéctica en este hablar pero querer callar.

II. La Palabra y su «más allá»: el Silencio

En el último verso del soneto citado, Panero repite: «y estar callado, dentro del verso, estar callado...» Observemos incluso la expresividad de esos puntos suspensivos. Como si la palabra muriera, se disolviera, en esa fragancia propia que ella misma emana. Esa fragancia es el silencio, que como una matriz y como una aureola sustenta e ilumina a la palabra en sentido originario, a la palabra poética. Y es de esa tensión entre el silencio y la palabra, o si preferimos, de esa búsqueda del «más allá» de la palabra, que nace la expresión poética y que adquiere intensidad.

Nos permitiremos citar las palabras de Panero en *Unas palabras sobre mi poesía,* artículo que transcribe una conferencia pronunciada en León, publicado en el número de homenaje al poeta de los Cuadernos Hispanoamericanos que ya citamos anteriormente. El poeta va a citar, va a leer uno de sus poemas, «el que más entrañable me es y más dulcemente propio». Se trata del romance octosílabo «El peso del mundo». Y dice al respecto, como introducción, después de describir el paisaje castellano que lo inspira: «Dentro de ese ámbito tranquilo, maravillosamente limpio, el tiempo se remansa, como si se detuviera, y el alma ensancha y dilata su visión hasta trascender sus propios límites, abarcando, como con los brazos, tanta silente hermosura, y quedándose y olvidándose en ella.»

El alma, en su «visión», «trasciende» sus propios límites. La *silente hermosura* es abarcada por ella. Luego es imposible no pensar en el «quedéme y olvidéme» de la «noche oscura» de San Juan de la Cruz. En ese poema tan arraigado en su tierra y su humanidad brilla esa cualidad del misticismo español que Hatzfeld destaca como «carácter nacional» del mismo: «Conjunto de imágenes con que trata de llevar

al lector experiencias inefables y universales por vía «localista» y cultural.» *(Op. cit.,* pág. 8).

Pero continuemos escuchando al poeta, después de la lectura del poema, y glosándolo en su final, nos dice: «*Todo descansa en su más allá, se apoya en él,* se acuesta nítidamente a su sombra; espera, susurra y tiembla, acogido a su pecho. *La poesía siempre se apoya en lo invisible, que es su verdadera y última realidad.*» Los párrafos que hemos subrayado iluminan nuestro anterior análisis y dejan ver plenamente la intención de su «Arte poética», que nos llevaba al «más allá» de la palabra: esa «silente hermosura», eso «invisible, que es su verdadera y última realidad».

Ya lo había dicho Keats —cuya influencia en Panero parece evidente— en su tan conocida «Oda a una urna griega»: «Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter...»

Estas melodías que no oímos, que están más allá de nuestros oídos carnales, hablan, sin embargo, a nuestros oídos espirituales. Y hablan con la voz del Silencio. Un Silencio que se torna sagrado, y que atisbaremos ahora.

Después de una primera aproximación al tema del Silencio, viéndolo en relación con el fenómeno de la expresión poética, hemos desembocado en un descubrimiento que alcanza a toda la realidad mentada por el poeta y que va a señalar con características esenciales a su poesía: el de *la trascendencia como fundamento del ser.* («Todo descansa en su más allá...») *En la palabra, la trascendencia o el «más allá» está constituido por el Silencio. Y a su vez el Silencio expresa una relación con la divinidad.*

¿Qué es, pues, el Silencio para Leopoldo Panero?

En primer lugar, debemos mostrar que no es una mera ausencia, una falta de palabras. El Silencio tiene un *peso ontológico,* una plenitud de ser distinta, y, extremando la paradoja, diríamos que es *una manifestación del ser de la palabra.* Pero estos conceptos sólo adquieren sentido situándolos en un contexto religioso, en una interpretación religiosa (religada, para darle el sentido amplio de Zubiri) de la realidad. Veámoslo en concreto.

III. El Silencio como presencia

Estamos haciendo simples «calas» en la vasta producción de Panero. Las dimensiones de este trabajo justifican que hagamos elecciones que, a primera vista, pudieran parecer arbitrarias. Nos contentamos con advertir que los ejemplos no tienen ni remotamente la pre-

tensión de ser exhaustivos. Basta con que se ajusten a lo que se desea mostrar.

En «El jinete» (*Op. cit.*, pág. 402) nos presenta Panero el cuadro de San Pablo en el camino a Damasco. Nos introduce de golpe en el clima sagrado, en la Presencia invisible que «cae» sobre Pablo.

Cayó la bondad sobre él
....
Oyó,
arrebatado por su propio silencio;
....

El jinete «oyó». Y este oír se produce ya en el ámbito de lo sobrenatural. Un «ámbito / plácido, donde al fin se podía respirar», y que era «una luz difusa». Oyó, sí, el jinete oyó, pero ¿cómo? De un modo muy especial: «arrebatado». ¿Por quién? Por una persona misteriosa, una Presencia, que es «su propio silencio». Es el silencio interior el que lo arrebata. He aquí la paradoja que nos muestra la dimensión de trascendencia-inmanencia del Silencio, por ser precisamente signo de una presencia, la de la divinidad que arrebata y habla —exterior, trascendente—, pero vive en el interior del hombre, como de la verdad decía San Agustín.

Toda la poesía de Leopoldo Panero sería susceptible de un análisis cuidadoso de lo que podríamos llamar su «simbolismo místico», con expresión de Hatzfeld. En tal sentido, y dejando de lado el espinoso problema de la experiencia poética y la mística en estado —si así pudiera llamarse— puro, considerando «mística» a su poesía no en cuanto expresión de una experiencia unitiva con la divinidad, sino como expresión de una tensión, un deseo de unión, un algo así como el ser rozado por el dedo de Dios, su obra se halla dentro de la gran tradición de la poesía española.

Veremos ahora a través del análisis del tema del Silencio en «Versos del Guadarrama» su primer libro, en el que el poeta reconoce la influencia saludable del genial don Antonio Machado (que lo sacó del surrealismo), otros modos de ser del Silencio, que siempre se manifiesta como un algo o alguien, es decir, con realidad ontológica.

En la cuarta estrofa del primer poema, titulado «Cumbre I», ya nos dice que:

El silencio palpita
sobre las altas rocas.

Anteriormente nos habla del «olor del *rocío* / y del espliego *celeste*» que «brota de las orillas / últimas de la *nieve*». Hemos subrayado algunas de las palabras claves de su poesía en general (el motivo

de la «nieve» ya merece un capítulo aparte), y que nos parecen más significativas en la construcción de su mundo poético. El clima sagrado ya está creado, y ese «palpitar» —como de un corazón— del Silencio se produce «sobre las altas rocas». Dejemos esto anotado, y prosigamos.

«Cumbre II», el segundo poema. Tras una acumulación de imágenes alternadas de luces y sombras en la montaña, surge el tema de la *noche* (que «está en nosotros»). El corazón del poeta «camina» mientras el «agua bulle alegre». Entre las laderas de la montaña suena —rota— la brisa. Abruptamente irrumpen «dos barrancos *sin nadie*». El poeta está solo en la noche, entre las montañas. Tiene otra vez la visión de la «*Cumbre*», palabra que da título a los dos poemas, y en esa soledad nocturna se dilata su corazón en otra dimensión, en otra realidad, una realidad «soñada», poetizada, interiorizada y potenciada espiritualmente; por eso está entre paréntesis:

(¡Mi corazón en sueños
era inmenso!) La noche:
limpidez *del silencio.*

El paréntesis interrumpe una descripción con acento objetivo para sumergirnos en la interioridad del poeta, para hablarnos de la identificación de su corazón con la inmensidad que sugiere la cumbre. E inmediatamente, el «clímax» poético. Sólo anota: «La noche: / limpidez del silencio.»

Y seguimos acumulando características del Silencio: palpitar, limpidez.

En el cuarto poema, «Por la tarde», hacemos otro hallazgo. Comienza así:

Palabra *vehemente de las cosas*
inanimadas; roca, pino, cumbre
solitaria de sol; silencio *y* lumbre;
....
Intactas de mis manos silenciosas
....
silencian *el pinar las mariposas.*
Y el corazón silencia *levemente*
su palabra *más pura...*

Las cosas hablan con una palabra «vehemente», y esa sensación se resume, ese hablar de las cosas inanimadas se condensa en dos palabras claves, unidas por una conjunción: «silencio y lumbres». Luego, ese silencio-fuego se convierte en acción, en verbo, y unas misteriosas y simbólicas mariposas (¿acaso sus palabras?) «silencian» el pinar. Como contrapunto a este silenciarse exterior, su corazón también «si-

lencia» levemente «su palabra más pura». Y en ese silenciarse de las cosas y del corazón del poeta, en ese volcarse de la Palabra en el Silencio, «arde» la «profunda quietud del Guadarrama».

Así, retrospectivamente, nos encontramos en esta breve recorrida con el Silencio hecho *sustancia* y palpitando en las alturas; luego, tiene limpidez, tiene una *cualidad,* y, por fin, se halla consustanciado o al menos vivenciado al unísono con la *lumbre,* siendo como la *palabra* de las cosas inanimadas. Entonces surge la *acción* de silenciar la palabra. De silenciarla para que reine en su pureza.

Estamos ya en condiciones de asediar más a fondo la relación del Silencio y la divinidad.

IV. El Silencio y Dios

En el noveno poema de los *Versos del Guadarrama,* titulado «Por donde van las águilas», la intensidad mística —en el sentido ya apuntado— llega a su más alto grado. El «clímax» del poema se produce en el último alejandrino de la segunda estrofa:

Bruscamente, el silencio crece como una llama.

Ya no es la «lumbre», sino una llama. Recordamos aquí la llama de los escritores místicos *(Vid.* H. Hatzfeld, *Op. cit.,* págs. 134-138), pero no para identificar la actitud del poeta ante ella. Ya que nos dice a continuación: «Tengo miedo. Levanto los ojos. Dios azota / mi corazón...» He aquí el temor sagrado del hombre, el no poder soportar los ojos humanos la luz plena de la divinidad y el sentir su corazón «azotado» por ella. Pero nos interesa mostrar la identificación del Silencio con esa «llama» divina, en acción de crecer bruscamente.

De los dieciocho poemas que componen los *Versos del Guadarrama,* encontramos por lo menos en doce el tema explícito del Silencio. La importancia de la estadística, por supuesto, sería relativa, si no creyésemos haber mostrado con los análisis precedentes el valor central del tema en la obra paneriana.

El largo poema «La estancia vacía» nos habla de un retorno a la infancia, de una desnudez ascética y de una alta tensión religiosa, simbolizada, quizá, en esa «estancia vacía» a la que vuelve el poeta para encontrarse con su mundo (cosas, seres queridos, muertos), su yo y su Dios. La anáfora, uno de los recursos de la poesía de Panero, tiene aquí una expresión que cruza el poema como *leit motiv:* «lejos, lejos» —expresión de la trascendencia divina—, y a veces se cambia en un

«lejos, cerca» —expresión de la trascendencia y la inmanencia al mismo tiempo— que debemos tener muy en cuenta.

El poema comienza con la inmersión del poeta en el tiempo, y:

> *Dios escucha*
> palabras *y* palabras *y* palabras

que son como un rumor:

> *junto a la* luz sagrada
> *que silencia*
> *la sombra levantada por el viento.*

Otra vez la *acción* de silenciar, vista ahora ejecutada por una «luz sagrada». Y entonces la estancia

> *se vela*
> *de* misteriosa claridad vacía.

Nos hallamos en el ámbito cotidiano-divino a que tanto nos tiene ya acostumbrados la poesía de Panero, y, como dijimos, Dios está «lejos, cerca», mientras

> *flota una* luz secreta *entre las cosas*
> *cotidianas: la mesa en que trabajo*
> *y sueño; la ciudad tras los cristales;*
> *los* libros *en* montones *de* silencio;

Es curioso: los libros —palabras, al fin— los ve «en montones de silencio». Es como si en este caso el silencio tuviera consistencia material, relacionada con ese estar material de los libros en montones.

Pero los ojos se hunden y atraviesan el silencio más allá de la estancia. En este percibir lo sagrado-cotidiano dentro de este ámbito lumínico, el alma se halla:

> *atónita*
> *con las manos cruzadas y los ojos*
> *deslumbrados de* vida imaginaria
> tras el silencio *de la estancia, dulces,*
> *igual que si escucharan.*

Y, de pronto, el Silencio adquiere otra forma material:

> *Lo mismo que una* torre *en la distancia*
> *se levanta el silencio.* Entre las cosas
> *se levanta el silencio* para siempre.

Este Silencio que hemos visto palpitar, ser límpido, crecer como una llama, ser una luz sagrada, ahora nos lo muestra Panero como una «torre en la distancia» (lejos), pero al mismo tiempo «entre las cosas»

(cerca) y levantándose «para siempre» (con dimensión de eternidad). Nos lo muestra como algo materializado y erguido, sólido, como algo que sobresale y avizora el paisaje —la torre—, pero entre las cosas cotidianas. El ser del Silencio dice, pues, aquí una relación sustancial con la divinidad, con su trascendencia (lejos), con su inmanencia (cerca, entre las cosas) y con su eternidad (siempre).

Pero no basta. En esta «estancia vacía», en esta soledad poblada. donde se produce el encuentro del poeta y todo su ser temporal, su «mundo», con la divinidad, el diálogo se explicita. Y el Silencio se relaciona entonces con la Mirada de Dios, con su Palabra.

Estoy solo, Señor. Respiro a ciegas
el olor virginal de Tu Palabra.
Y empiezo a comprender mi propia muerte;
mi angustia original, mi dios salobre.
Crédulamente miro cada día
crecer la soledad tras las montañas:
y mientras juego en los desnudos patios
es como un peso enorme Tu Silencio.
Tu Silencio, Señor. *Camino a oscuras*
a través de mi alma. Estoy yo solo.
Estoy solo, Señor, en Tu Mirada.
Y conozco la sed que te adivina
lleno de limpidez sobre la cumbre.

Palabra, Silencio, Mirada de Dios, percibidos a oscuras, en soledad, con sed. ¿No es, quizá, un comienzo de esa «noche oscura del alma», de la que nos habla San Juan de la Cruz? Pero dejemos esto anotado y sigamos el tema de la Mirada. Este tema, de gran importancia en toda concepción del mundo personalista y existencial, lo es en grado sumo cuando se trata de la Mirada de la divinidad. Estamos en pleno «personalismo cristiano» (y recordamos la Presencia que «oye» —otro sentido—, arrebatado también por el Silencio, el jinete que va camino a Damasco). Pero he aquí la paradoja. Este Silencio-Mirada es «como un peso enorme», pero sostiene al poeta.

Aún floto *levemente en Tu mirada.*
....
Tu mirada más honda soy yo mismo
desde el amor naciendo ....
....
Tu mirada
me acerca de quietud *como una isla*
en el centro de un lago: cada noche
me duermo *en Tu mirada.*

Este peso enorme del Silencio, que lo sitúa en la Mirada de Dios; esa como angustia humana, ese terror sacro, se disuelve en un sentir

a Dios como la sustancia de su ser naciendo desde el amor originario («soy yo mismo desde el amor naciendo»), y sentirse «cercado» por El, por su Mirada, hasta llegar al tranquilo dormirse de un niño confiado bajo esa Mirada.

Y el poeta le dice a Dios en la noche:

Recuerda nuestro nombre, *nuestro* sitio.
Recuerda nuestro amor *con Tu mirada.*
Y haz eterna otra vez nuestra inocencia.

Aquí, la concepción personalista cristiana se explicita. Dios nos ve únicos e insustituibles bajo su Mirada, lo invocamos para que inmortalice nuestro «nombre», nuestra carne concreta («sitio»), transfigurados en el amor y la inocencia originales. Y este tema de la inocencia podríamos decir que es, en el sentido de Curtius *(Vid.* E. R. Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina,* Ed. F. C. E., México, 1955), un verdadero «topica» literario cristiano, ya que el poeta es de algún modo misterioso ese hombre que percibe como ninguno en el plano humano esa nostalgia del paraíso, de la inocencia, que el ser humano lleva adentro.

Pero nos interesa destacar esta idea: aquí, lo concreto, lo personal humano, es reflejado en esa Mirada de Dios (Mirada-Silencio) y rescatado por ella. Rescatado en el nombre, en la Palabra.

El viaje de silenciosa interiorización desde y en la «estancia vacía» prosigue. Y surgen los padres. La imagen de la madre, de quien dice: «Ya callas, / ya *callas en palabras...*» Callar en palabras. El Silencio hecho Palabra; la Palabra, silenciada. Y el de su madre es un «silencio de cristal», de «hermosura que queda y que no pasa». Un silencio eterno, que calla en palabras. Y cuando la madre se acerca a la muerte, cuando se va por ella: «...se veía / que no estabas pensando en tus palabras / y que estabas pensando en *tu silencio / caminando por él...*»

Silencio personal, muerte, camino. Y cuando llegó la muerte: «en medio de aquel día *en tu silencio, /* permaneciste sola, aunque nos vieras». El ser humano entra en la muerte en un silencio esencial, en su propio silencio personal, que trasciende y camina en lo eterno.

Por último, se oye el sonar del hacha divina sobre el tronco familiar, una de cuyas ramas es el poeta. La muerte golpea, se lleva los seres queridos.

Señor, el hacha llama al tronco mudo
golpe a golpe, y se llena de preguntas
el corazón del hombre donde suenas.

La eterna pregunta persiste ante el eterno Silencio, pero confiada. En *Escrito a cada instante,* otro de sus libros, figura uno de sus más conmovedores poemas, «El templo vacío». Y lo hemos elegido porque en él encontramos explicitada otra característica, que nos parece fundamental, del Silencio. El Silencio es «creado» por Dios.

Después del arrepentimiento, después de la culpa, la confianza. Y, como un niño que se duerme, «y con la voz nublada de sueño y de pureza / *se vuelve hacia el silencio...*», su espíritu se acuesta «sobre *la silenciosa ignorancia del alma* como un *templo vacío*». Vacío. Relacionémoslo con la estancia también «vacía». Pensemos en la vaciedad ascética del místico que busca ser «llenada» por Dios.

Pero sobre el Silencio nos dice:

Tú hiciste de la nada *él silencio*

Si teníamos alguna duda, ya está aventada. El silencio no sólo es algo, alguien; no sólo tiene realidad ontológica, sino que además fue —como corresponde para que tenga sustancial realidad ontológica— «creado» de la nada por Dios.

Pero ya hemos calado en el Silencio. Busquemos ahora un poco el sentido de la palabra poética, su relación con él, *su sentido.*

V. Tensión y convergencia del Silencio y la Palabra. La tarea poética

En «La vocación», que cierra *Escrito a cada instante,* el poeta escribe a sus padres y nos explicita el sentido de su tarea poética.

Con la voz en suspenso os escribo.
Con el amor y la mudez os escribo.
Con la alegría de perder os escribo.
Con la voz más caliente y más pobre,
que puso Dios,
un día,
en mis labios.
Con ella,
libre el alma con ella,
salgo desde mi boca hacia el silencio,
para explicaros mis palabras oscuras.

Sale desde su boca hacia el Silencio. Su palabra poética, su voz, tiene el Silencio como Omega y como Alfa. Es gestada y desemboca en él. En Dios. Son palabras que dicen y no dicen, que buscan su eterno «más allá», que llaman a la Belleza inagotable. Y son creación humana, poesía.

Y si en estos saltos, planeando por su obra, llegáramos hasta un

magnífico terceto de su «Canto personal», esa «carta perdida a Pablo Neruda» —que merece un estudio especial también—, y lo escucháramos definir la verdad poética, oiríamos:

Toda verdad poética es consuelo;
es volver a nacer con la palabra;
es como enamorarse unido al cielo.

Casi diríamos una profesión de fe. Consuelo, nacimiento en la palabra, unión con lo eterno en tensión amorosa: he aquí la verdad poética. Pero esta palabra humana todavía tiene una «corteza»; es como la visión en el espejo de que nos habla San Pablo.

Al fin, Señor, cuando mi ser se abra...
....
estrujado en mil gotas por Tu mano,
quedará mi palabra sin corteza
y sin celda de sed mi fruto humano.

La plenitud de la palabra, la plenitud poética, se encuentra en ese «más allá» que mencionábamos al principio. Se encuentra en Dios.

En la Navidad de 1959 Leopoldo Panero escribe una conmovedora «Balada para mendigar de noche», que citaremos para terminar, tratando de resumir en una conclusión todo lo que hemos venido diciendo y que metódicamente (al menos ésa fue nuestra intención) se asemeja quizá a los *corsi-recorsi* de Vico. Aunque esto es sólo una oteada de panorama sobre la rica extensión y la variada veta de la poesía paneriana.

En la «Balada» el poeta invoca la ayuda divina con un *leit motiv* conmovedor: «Necesito tu ayuda / para nada pedirte, sino tu ayuda misma.»

Profunda y, diríamos, franciscana expresión de humildad cristiana. Pero hacia el final se desata su anhelo, y nos encontramos con los dos temas que son objeto de nuestro trabajo, con el Silencio y la Palabra, en lo que nos gustaría llamar una *tensión convergente.*

¡Si apoderándome del viento,
y de todas las alas,
con mis ojos,
el silencio tirara de mi espíritu!
....
¡Si mi palabra,
ahora,
empujara su desnudez hasta hablarte,

Desea que el Silencio «tire» de su espíritu y que su Palabra «empuje» su «desnudez» (es decir, su medula silenciosa, su centro) hasta ha-

blar verdaderamente con Dios. Nos parece que aquí se manifiesta al máximo eso que al principio denominamos «tensión dialéctica» entre el Silencio y la Palabra y que ahora preferimos llamar *tensión convergente*, con expresión paradójica.

Porque allí donde el poeta busca la comunicación suprema, allí donde se hunde en ese mar de donde brotan sus palabras humanas, es donde se produce la «convergencia» —tensa— del Silencio y la Palabra esencializados.

Es un máximo esfuerzo de expresión para decir lo indecible, eso que en definitiva busca Leopoldo Panero como todo auténtico y gran poeta: transmitir —aunque sea como en un espejo— algo de la silenciosa Palabra de Dios.—HÉCTOR GIOVANNONI *(C/ La Elipa, 3. MADRID).*

BIBLIOGRAFIA

LEOPOLDO PANERO: *Poesía.* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963.
MAX PICARD: *Le monde du silence.* París, Presses Universitaires, 1954.
HELMUT HATZFELD: *Estudios literarios sobre mística española.* Madrid, Gredos, 1955.
GASTÓN BACHELARD: *El aire y los sueños.* México, F. C. E., 1958. En esp. el cap. «La imagen literaria».
E. R. CURTIUS: *Literatura europea y Edad Media latina.* México, F. C. E., 1955. En esp. Excursus S.: «Teoría Teológica del Arte».
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núms. 187-188, julio-agosto 1965, Madrid. «Homenaje a Leopoldo Panero».

COTIDIANIDAD Y FANTASIA EN UNA OBRA DE CORTAZAR

Hay en *Historias de cronopios y de famas* (1) algunas claves útiles para acercarnos a la cosmovisión y a los procedimientos literarios de Julio Cortázar. Estas notas procuran destacar algunas de ellas.

La primera página, una suerte de prólogo, sirve de orientación a los cuentos que siguen. El intento de Cortázar es revolucionario: cambiar nuestro modo de ver el mundo. Lo consigue al pintar la realidad en sus proyecciones fantásticas. Vivimos dentro de un ladrillo, a veces de vidrio; otras veces tenemos los humanos la tarea de «abrirnos paso» a través de una «masa pegajosa» (p. 11). Esa masa pegajosa «es la costumbre, la fácil solicitud de la cuchara» (p. 12). El hábito en sí es fatal; en la manera que se lo vive está el equívoco. Se lo sabe

(1) JULIO CORTÁZAR: *Historias de cronopios y de famas* (Buenos Aires, Ed. Minotauro, 1962).

por el resultado: la condición del hombre contemporáneo. El hombre se ha encerrado dentro del orden para evitar lo maravilloso. Cortázar expresa esa situación mediante una imagen elocuente: «Pero como un toro triste hay que agachar la cabeza del centro del ladrillo de cristal, empujar hacia afuera, hacia lo otro tan cerca de nosotros, inasible, como el picador tan cerca del toro» (p. 12). La desesperación muda del toro bajo la lanza del picador, capaz de ver pero no de alcanzar una salida a otros planos más amplios de la realidad, es el lado inexpresado de esta colección de cuentos, en la cual se presenta la descripción de actores y acciones asombrosos, un mundo dentro del cual la fantasía es un fin en sí. El remedio que Cortázar propone surge de los cuentos. Lo ejemplifica así: «Cuando abra la puerta... sabré que abajo empieza la calle, no el molde ya aceptado..., la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire..., juegue mi vida mientras avanzo» (pp. 12-13).

La vida, desde la perspectiva del narrador, es una aventura, una manera creativa de existir. Lo fantástico de los cuentos asombra y compromete al lector. El lector se divierte porque abundan elementos humorísticos o francamente cómicos. Aunque sea imposible e inútil reducir a términos lógicos los cuentos, se vislumbra el comentario sobre la pobreza de la vida cotidiana de orden y hábitos, explícito en las páginas ya comentadas e implícito en los cuentos que siguen.

El elemento fantástico de los cuentos de la sección «Manual de Instrucciones» está más bien en la concepción que en la materia. Son instrucciones acerca de actos habituales *(Instrucciones para llorar, Instrucciones para subir una escalera)*, sobre estética *(Instrucciones para entender tres pinturas famosas)*, sobre actos fantásticos *(Instrucciones para matar hormigas en Roma)*. Cortázar ha prescindido del interés tradicional de la narrativa —los motivos, los porqué—, para describir los cómo. De esta suerte se quiebra la trayectoria lógica de causa y efecto. Para cantar: «Empiece por romper los espejos de su casa» (p. 15). Entre el impulso de cantar y el de romper espejos, la relación es ilógica.

Siguiendo a los surrealistas, Cortázar muestra una manera de lograr un cambio en la naturaleza del hombre: alterar su modo de percibir las cosas mundanas que le rodean; por ejemplo, una escalera: «Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo...» (p. 25).

Un procedimiento dadaísta-surrealista que Cortázar ha empleado es burlarse de las obras de arte más veneradas *(Instrucciones para*

entender tres pinturas famosas). Del retrato de Enrique VIII de Inglaterra por Holbein, dice: «Se ha querido ver en este cuadro una cacería de elefantes, un mapa de Rusia, la constelación de la lira..., o ese pólipo dorado que crece en las latitudes de Java, y que bajo la influencia del limón estornuda levemente y sucumbe con un pequeño soplido» (p. 20). Esta irreverencia hacia el pasado señala la búsqueda de una nueva orientación respecto al presente. Los cuadros son cosas; al destruirse el hábito de veneración se los puede percibir de una manera distinta.

El tema del reloj aparece en dos cuentos: *Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj* e *Instrucciones para dar cuerda al reloj,* y coloca a Cortázar otra vez en relación con los surrealistas (los cuadros de Salvador Dalí). En el primer cuento el reloj funciona como una «imagen de la irracionalidad concreta», del que habló Dalí en *La Conquête de l'irrationel.* Una persona recibe de regalo un reloj que en vez de regalo es un «pequeño infierno», porque el reloj exige toda una serie de consideraciones: «... te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo... Te regalan la necesidad de darle cuerda... para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías... Te regalan el miedo de perderlo» (p. 27). El hombre está a merced de la cosa: «a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj» (p. 28). Visto desde esta perspectiva el acto de regalar un reloj es irracional.

En *Instrucciones para dar cuerda al reloj,* el reloj es un objeto concreto que contiene la muerte. Se puede comprender la imagen miméticamente. El latido de los dos señala que funcionan. De la misma manera, el hombre es un reloj: «El miedo herrumbra las áncoras, cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroyendo las venas del reloj» (p. 29). A la vez que el reloj se humaniza, el hombre se cosifica.

Al contrario de las ficciones anteriores, los de *Ocupaciones raras* tienen personajes y ambiente: una familia de 32 personas que vive en la calle Humboldt. Es una pequeña isla de locura dentro del orden general. El narrador dice: «Somos una familia rara. En este país, donde las cosas se hacen por obligación o fanfarronería, nos gustan las ocupaciones libres, las tareas porque sí, los simulacros que no sirven para nada» (p. 33). La novedad consiste en actuar sin un fin determinado o práctico: «Para luchar contra el pragmatismo y la horrible tendencia a la consecución de fines útiles» (p. 42). Un procedimiento es presentar una acción ilógica: tomar un pelo, hacer un nudo en el medio, dejarlo caer por el agujero del lavabo y seguirlo en sus consecuencias lógicas, buscar el pelo con nudo por los caños de todos los

departamentos hasta llegar al caño maestro o sencillamente encontrar el pelo a pocos centímetros de la boca del lavabo.

La ironía inherente en la perspectiva de Cortázar se ve en el cuento *Simulacros*. Las acciones en sí no son fantásticas ni originales. El defecto de esta familia, según el narrador, es justamente que le falta originalidad: «Casi todo lo que decidimos hacer está inspirado —digamos francamente, copiado— de modelos célebres» (p. 33). Las variantes son el tiempo y el espacio. Construir una horca en otro espacio y otro tiempo (por ejemplo, en Francia mediado el siglo XIX) no tendría nada de irregular. Postular tal acontecimiento en pleno siglo XX en la calle Humboldt es fantástico. De esta suerte ataca Cortázar la idea fija, arbitraria, que se tiene de la realidad. Plantea el concepto de la relatividad del orden usual, o mejor dicho, el sentido del equilibrio por medio del cual se lleva a sus últimos extremos la fórmula-acción en un espacio y en un tiempo fijo.

Otro procedimiento del escritor es introducir un elemento extraordinario en el plano ordinario y mirar cómo gira el mecanismo. Procede de esta manera en «Los posatigres». La irrupción de un tigre en la casa de la calle Humboldt se lleva al cabo casi como experimento científico. El estímulo surge de la curiosidad. Es cuestión de ajustamiento entre los diversos elementos: «Tanto el dispositivo como las diferentes funciones que debemos desempeñar todos, desde el tigre hasta mis primos segundos, parecen eficaces y se articulan armoniosamente» (p. 50). El fin del experimento es una especie de confrontación de absolutos donde se ha alcanzado un ajuste perfecto entre las partes: «El equilibrio depende de tan poco y lo pagamos a un precio tan alto que los breves instantes que siguen al posado y que deciden de su perfección nos arrebatan como de nosotros mismos, arrasan con la tigredad y la humanidad en un solo movimiento que es vértigo, pausa y arribo». El cuento presenta un simulacro de orden genérico, complicadísimo; el equilibrio logrado al final muy raras veces puede realizarse.

Las relaciones entre hombre y animal, tema que aparece mucho en los cuentos cortos de Cortázar, se articulan de dos maneras: o se introduce un animal dentro de un orden ya establecido («Los posatigres») o se subraya la semejanza interna entre hombre y animal, o sea el tema del hombre biológico *(Tía en dificultades, Tía explicada o no).* El animal tiene un valor positivo; lo compara el hombre no para degradar a éste, sino para quitarle algunas pretensiones mal fundadas respecto a su naturaleza.

Ejemplificaré el segundo modo de tratar este tema. La tía tiene miedo de caerse de espaldas. Este temor afecta a las treinta y dos

personas de la familia que deben acudir a su auxilio. Nadie alcanzaba a entender su manía hasta que una noche el narrador y su hermano miraron la lucha de una cucaracha para enderezarse. Desde ese momento la familia se dedica a aliviarle a la tía su miedo. Luego el narrador analiza minuciosamente el significado de estar tendido de espaldas: «Para mí, por ejemplo, estar de espaldas me parece comodísimo. Todo el cuerpo se apoya en el colchón o en las baldosas del patio, uno siente los talones, las pantorrillas, los muslos, las nalgas, el lomo, las paletas, los brazos y la nuca que se reparten el peso del cuerpo y lo difunden, por decir así, en el suelo, lo acercan tan bien y tan naturalmente a esa superficie que nos atrae vorazmente y parecería querer tragarnos» (p. 48). Además de destacar otra vez lo arbitrario y falso de las distinciones entre el reino humano y el animal, la descripción anterior sirve como ejemplo de los procedimientos de Cortázar como cuentista. En primer lugar, describe, no explica. Se sitúa afuera y ejerce su imaginación sobre una actitud, un objeto o una acción en apariencia de uso cotidiano; después de entregar al lector el objeto de su interés mediante una descripción detalladísima, éste queda transformado. Es un tipo de magia o de fantasía que se ejerce sobre la plena vida cotidiana.

El material plástico es para Cortázar cualquier cosa sobre la cual ejerce su imaginación el escritor. El título de un cuento sirve muy bien de prólogo a los demás de esta sección: «Pequeña historia tendente a ilustrar lo precario de la estabilidad, dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver» (p. 72). El objeto de investigación es la realidad exterior; el instrumento, la imaginación; el resultado, una mezcla de lo imaginario y de lo llamado real, hecho concreto. Por ejemplo, en *Conducta de los espejos en la isla de Pascua*, el pasado y el futuro de un hombre, Salomón Lemos, un antropólogo, están concretados en los espejos —el pasado en los espejos del oeste de la isla, el futuro en los del este—. No hay utilidad en este fenómeno. Los espejos también «adolecen de distintos materiales y reaccionan según les da la real gana» (p. 67). De la misma suerte, no hay ningún fin útil en esta mezcla de lo usual y de lo imaginado. Es sólo para maravillar.

El narrador de *Posibilidades de abstracción* expresa esta idea. Le gusta abstraer. Esto le ayuda a soportar el tedio de su trabajo. Su secretario llora mientras él se divierte, abstrayendo sus lágrimas, porque: «La vida está llena de hermosuras así» (p. 70).

El lenguaje se encuentra entre las categorías generales de los objetos concretos de uso cotidiano. El hombre se sirve de él para

encarnar «las cosas invisibles». Cortázar lo destaca: «Lo verdaderamente nuevo da miedo o maravilla... El resto es la comodidad, lo que siempre sale más o menos bien; los verbos activos contienen el repertorio completo» (p. 83).

El hábito destruye el impulso hacia la novedad. En «¿Qué tal, López?», un señor cree que saluda a su amigo, pero: «... el saludo ya está inventado, y este buen señor no hace más que calzar en el saludo» (p. 82). Las palabras se ven, según ya he anotado, como objetos concretos. Y como el diario en «El diario a diario» (un montón de hojas impresas hasta que alguien lo lea), su valor, en este caso su experiencia, depende de que alguien lo use.

El sentido trascendental del lenguaje se subraya mediante una especie de parábola titulada irónicamente «Cuento sin moraleja». Un hombre que vende gritos y palabras por la calle se presenta ante el tiranuelo del país para venderle sus últimas palabras. Antes de que logre comprárselas, sus generales le pegan un tiro. Después matan al vendedor porque no les dice cuáles eran las últimas palabras del dictador. Uno de los gritos comprado del vendedor y gritado por otros vendedores callejeros hace que la gente se subleve y acabe con los generales: «Y se fueron pudriendo todos..., pero los gritos resonaban de cuando en cuando en las esquinas» (p. 105).

En el mundo ficticio de Cortázar, donde hay una constante vacilación entre lo cotidano y lo irreal, el lenguaje es de suma importancia para crear la situación imaginada. Cortázar tiene que ganar la confianza del lector antes de arrojarlo al plano fantástico. El narrador de *Trabajos de oficina* dice: «Las palabras, por ejemplo, no hay día en que no las lustre, las cepille, las ponga en su justo estante, las prepare y acicale para sus obligaciones cotidianas» (p. 61). Y una de esas obligaciones cotidianas es usarlas para quebrar la lógica y dar forma a lo inexpresable. En *Retrato del casoar,* Cortázar expresa el poder de creación del lenguaje a la vez que plantea una duda sobre quién inventa a quién. El casoar «se limita a mirar sin moverse, a mirar de una manera tan dura y continua que es casi como si nos estuviera inventando, como si gracias a un terrible esfuerzo nos sacara de la nada que es el mundo de los casaores y nos pusiera delante de él, en el acto inexplicable de estarlo contemplando» (p. 100). Se puede sugerir aquí otro vínculo entre Cortázar y los surrealistas. André Bretón ha dicho: «La poesía mantiene felizmente la ambigüedad entre el lenguaje de la *verdad* y el lenguaje de la *creación.*» Si se acepta que la «verdad» expresa lo real, lo existente, y que «creación» significa lo imaginado, lo no existente sin el lenguaje, luego Cortázar ha logra-

do, mediante un vaivén entre los dos extremos, la ambigüedad esencial que caracteriza a sus ficciones.

Los cuentos de *Historias de cronopios y de famas* resultan los más fantásticos del conjunto. En ellos aparecen tres órdenes de criaturas: cronopios, famas y esperanzas. Aunque los protagonistas sean desconocidos, viven en Buenos Aires (van a Luna Park, toman café en el Richmond de Florida), hablan español y su comportamiento se asemeja al de los hombres. Tienen relaciones con los humanos (en *El almuerzo* los convidados son una fama, una esperanza y un profesor de lenguas). En suma, Cortázar los ha ubicado dentro del mundo real. El lector puede así proceder de lo conocido para descifrar lo desconocido, siguiendo el sistema en el cual se funda el hecho de que el *Jabberwocky*, de Lewis Carroll tenga sentido. Tal cual sabemos que «brilig» («Twas brilig and the slithy troves») es probablemente una estación por su posición, de igual suerte inferimos que «tregua y catala» son bailes. «Espera» debe de ser el baile de las esperanzas y de los cronopios.

El punto de referencia es siempre la realidad que conoce todo el mundo. Pero a lo largo de los cuentos se van acumulando detalles sobre la naturaleza de estas criaturas imaginarias, de modo que es posible tener una idea de cómo son. Hay constantes descripciones breves, acciones características de cada una de las tres especies. Las esperanzas son microbios relucientes. Los cronopios son verdes, húmedos y erizados. Los famas son la burguesía, por decirlo así, los más dados a las convenciones, a la rutina establecida (cuando los boletines de las ocho se difunden en rumano, los famas se ponen furiosos —*Inconvenientes en los servicios públicos*—). Los cronopios corresponden a la familia de *Ocupaciones raras*. A ellos les gusta romper el orden (fueron los cronopios quienes hicieron traducir los textos, avisos y canciones en rumano). Se oponen las fuerzas de siempre: el orden contra la novedad.

Porque hay semejanza entre los famas y los hombres. Cortázar puede satirizar a éstos por medio de aquéllos. En *La cucharada estrecha* un fama descubrió que la virtud era un «microbio redondo y lleno de patas». Le dio una cucharada a su esposa y a su suegra y se tomó otra. La conclusión: «No se atreven ni siquiera a hablarse, tanta es su respectiva perfección y el miedo que tienen de contaminarse» (p. 133).

El hecho de que los cronopios, los famas y las esperanzas estén dotados de características humanas es un aspecto fundamental en el efecto humorístico de los cuentos. Un fama que se recibe de médico hace reír, porque aunque no se sepa con seguridad lo que es, se sabe lo que no es: un hombre. La segunda función de la forma de expresarse el elemento humorístico está bien caracterizada por Max East-

man: «Nonsense humor is only effective if it pretends to make sense» (2).

Esta estratagema es fundamental en elementos de algunos relatos y en otros cuentos enteros. He aquí un diálogo *(Alegría del cronopio)*:

«—Buenas salenas, cronopio, cronopio.

—Buenas tardes, fama. Tregua, catala, espera.

—¿Cronopio, cronopio?

—¿Hilo?

—Dos, pero uno azul» (p. 116).

El narrador añade, para insistir en que haya sentido en lo aparentemente desatinado: «El fama considera al cronopio. Nunca hablará hasta no saber que sus palabras son las que convienen...» (p. 116).

Por medio de sus criaturas, Cortázar logra plantear en su terreno más fantástico la relativa pobreza de la lógica para encarnar la riqueza de la realidad. Lo hace explícitamente en *Su fe en las ciencias*. Una esperanza decidió clasificar, según tipos fisonómicos como los ñatos, los de cara de pescado, los cetrinos, a los demás. Al intentarlo, descubrió que entre los subgrupos existían tantos rasgos que acercaban a los miembros a otro subgrupo como rasgos que los distinguían de este grupo. Las categorías resultaban inútiles.

Se llega a lo maravilloso al quebrar la lógica con la imaginación. En *Relojes*, un cronopio tiene un «reloj-alcachofa». Para saber la hora, saca una hoja: «Al llegar al corazón el tiempo ya no puede medirse, y en la infinita rosa violeta del centro el cronopio encuentra un gran contento, entonces se la come con aceite, vinagre y sal y pone otro reloj en el agujero» (p. 124).

Al yustaponer el concepto abstracto del tiempo a un objeto concreto que ilógicamente lo representa, se ha llegado a lo maravilloso por medio de la «folle du logis» que, según los surrealistas, es el verdadero comienzo de la expresión poética.

Al hacer irrumpir los animales en todas sus proyecciones imaginativas, la literatura de Cortázar reactualiza, con un sentido distinto y contemporáneo, la tradición de los Bestiarios.

La materia en que consisten los Bestiarios llegó a los cristianos de los paganos. Para éstos los datos sobre los animales servían al intento de describir y clasificar el mundo natural en el que se mezclaban lo fabuloso y lo natural. Por ejemplo: «This is called a «Griffin» because it is a winged quadruped. This kind of wild animal is born in Hyperborean parts, or in mountains. All its bodily members are like a lion's, but its wings and mask are like an eagle's. It is vehemently hostile to horses. But it will also tear to pieces any human beings

---

(2) ARTHUR KOESTLER: *The Act of Creation* (New York, Laurel, 1967), p. 79.

which it happens across» (3). Los hombre de la Edad Media añadieron un valor simbólico a las descripciones de los griegos: «The unicorn is a beast so savage that it can only be caught by the help of a young maiden. When he sees her the creature comes and lies down in her lap, and yields to capture. The Unicorn is Christ, and the horn in the midst of its forehead is a symbol of the invincible might of the Son of God. He took refuge with a Virgin» (4).

Por medio de la imaginación, la materia de los Bestiarios sirvió para explicar el Cristianismo a los hombres. En el arte de esta época, en particular en las grandes catedrales góticas de Francia, los animales de los Bestiarios funcionaban como una especie del alfabeto sagrado, cada uno con un significado, para exaltar a Dios.

A principios del siglo XX, cuando se estudiaba directamente a los animales por medio de la teoría darwinista, el punto de vista era comparatístico. A partir de los descubrimientos de Ivan Pavlov sobre las acciones reflexivas de los perros, los psicólogos behavioristas estudiaron la filosofía de los animales para aprender comportamientos del hombre. El comportamiento del animal explicaba el del hombre, porque se concebía al hombre como nada más que un conjunto de acciones reflexivas.

Los animales en los cuentos cortos de Cortázar funcionan en tres maneras: 1) Aparecen como paradigma del hombre. Es una orientación behaviorista, digamos. Por ejemplo, el comportamiento de las hormigas representa el de los hombres. La manera de ver la distinción entre el mundo de los animales y el de los hombres es relativa. En *Geografía,* Cortázar plantea esta idea: «Probado que las hormigas son las verdaderas reinas de la creación (el lector puede tomarlo como una hipótesis o una fantasía...)» (p. 84). Desde esta perspectiva se logra una visión irónica del llamado mundo cotidiano. 2) Actuán como algo que estorba el orden establecido y que hace que el hombre agrande su concepto de la realidad. En *Los posatigres,* plantea una cuestión de equilibrio entre «la tigredad» y «la humanidad». 3) Cuando el autor les permite hablar, sus animales llegan a ser fantásticos. Las *Historias de cronopios y de famas* representan, en un nivel a la vez fantástico y real, una pequeña sociedad con los elementos cotidianos entremezclados con los maravillosos. Este mundo es un simulacro. Como tal la fantasía es un fin en sí que sirve a la vez como espejo que no deforma ni representa, sino amplifica la vista que uno tiene de lo real.

---

(3) T. H. WHITE: *The Book of the Beasts* (London, Jonathan Cape, 1956).
(4) EMILE MÂLE: *The Gothic Image* (New York, Harper and Brothers, 1958), página 40.

Irracionalismo, humor, cierta piedad encariñada por lo cotidiano, inserción del inquietante mundo animal en un contexto imaginario, son los rasgos unificados de estas ficciones breves, rápidas, que renuevan creadoramente y con un perfil bien porteño (¡esa familia de la calle Humboldt!) la fértil tradición surrealista.—ANTONIO PAGÉS LARRAYA *(Department of Spanish and Portuguese. University of California. IRVINE, California, 92664. USA).*

Noviembre 1968.

VIAJE HACIA CESAR VALLEJO

Cuando, desde Bolivia, cruzando el Titicaca, llegué al Perú, sólo recuerdo haber visto un burro. Antes que las niñas pobres, con sus caras de pobres; antes que la montaña, sembrada hasta su cielo; antes que el viejo cerco de pircas, recuerdo un burro. Y cuando lo vi, pensé: «Este es su burro peruano en el Perú» (perdonen su tristeza). Porque era el burro, multiplicado y único en su entorno tristísimo, el vivo andante burro del poema. El solitario ya para siempre ungido en poesía, al que le daban duro desde entonces, desde antes; un burro que ignoraba las mariposas y las flores de Platero. Y después supe en el Cuzco, en el ombligo del mundo, donde esos días se realizaba un recital en su homenaje, de algunos de sus poemas, escritos con tiza en altos pizarrones, que, a manera de guardianes, estaban puestos de pie a ambos lados del portal de entrada. Frente a ellos, un heterogéneo grupo andrajoso, mezclado a algún empleado de hotel o viajante de comercio, leían con recogimiento y unción (hasta había quienes iban en busca de lápiz y papel para copiarlos) y entendían los poemas sin necesidad de explicaciones previas, porque estaban escritos para ellos, en primer lugar, porque él era ellos. Y hay que ver el Perú, hay que andarlo en la costa, en la selva, en la montaña, para sentir su miseria profunda, su torturado corazón, que cada tanto es ahogado en sangre de revuelta; para darse cuenta, para saber hasta qué punto Vallejo es el Perú. Hasta qué punto maduró en él la semilla del antiguo dolor de una maceración colectiva que comienza cuando Pizarro dice a los atónitos incas: «Si mis caballos comen otro, traigan oro.»

Ya en Lima, un poeta peruano, que, como muchos, pelea día y noche con la sombra de Vallejo—una sombra sobre la que caminan sin poder dejarla atrás—me llevó a ver a su viuda. Golpeo en la puerta de la casa, en la que ella alquilaba un pequeño departamento, no sé si del segundo piso, y al consultar con la encargada, la vi sesgar

la cabeza y gritar hacia arriba: «¡Señora de Vallejo! ¡Señora de Vallejo!» Escuchaba y no creía; me sentía un tanto superado, atropellado por el grito; era como oír llamar a la señora de Virgilio o a la señora de Homero; un absurdo, una discordia del lenguaje. Sin embargo no era un juego de palabras, porque allí estaba Georgette, la viuda de un clásico muerto hace treinta años. La memoria, que pretende siempre tener su archivo bien clasficado, me puso ante los ojos la ficha Georgette, que tenía escrita una sola línea, y ésa, encomillamada: «Le pegaban todos sin que él les haga nada (aquí una sonrisa); ella, ella también le pegaba.» La sonrisa y su aclaración pertenecían a un amigo personal de César entre los años 36 y 37. Subimos las escaleras. Georgette me mostró la mascarilla que recuerda aquella foto donde está sentado, apoyado en su bastón, con guantes, elegantísimo; un vaciado en yeso de sus manos, el baúl donde guarda papeles manuscritos, libros anotados por él. Me habló mal de todos los editores de Vallejo, de sus críticos, sus exegetas; «de todos esos —me dice— que ahora se pelean por sus versos, porque habrá visto que están de moda los tangos de César». «Sí —pensé—; el amigo tenía razón: le seguía pegando.» Dos días más tarde me trajo un libro de poemas. «Esta —me dijo— es la poesía del Perú de hoy.» Eran largos poemas onomatopéyicos: «crish», «ras», «bam», «chuk», etc. Mal le podían entonces gustar los *tangos* de César.

La incomprensión y los malos entendidos le siguen rodeando. Neruda hace un problema competitivo: «A mí —dijo en Lima— me tiran el cadáver de Vallejo, y a Vallejo le dicen: "Neruda es mejor que tú."» Larrea lo ve, al través de una mesa de tres patas, como un emisario, un precursor del hombre futuro; César Miró lo ve como un cholo en lucha con su complejo indiano, y yo digo: véanlo a través del Perú, a través de la miseria, el dolor y la agónica melancolía de la esperanza del Perú. Véanlo a través de las generaciones postergadas, de los gritos marchitados en la semilla, de la humillación y la orfandad de la criatura, que olvida todo para mejor recordarlo. Véanlo en su estatura de hombre de nuestro tiempo, donde el amor (que sí, sí existe) se burla y despedaza muchas veces antes de nacer. Perú me ayudó a entender que Vallejo es, ante todo, peruano, y que pertenece a esa patria del mundo donde viven los que tienen la esperanza y la congoja, el dolor y la muerte, hechos un atadito metido entre las vísceras. Pero léanlo, lean atentamene su Ramón Collar y comprenderán por qué hay tantos que piensan hoy en su peinado.

(Cuando aparece un gran poeta, siempre hay quienes lo saben. Y ésos —los que saben— comunican la buena nueva. De pronto le surgen infinidad de lectores a ese poeta, que no terminan de encontrarlo

jamás. Surgen las explicaciones más antojadizas para explicarse lo que no entienden y se quedan en la superficie sin rozar la carnadura; se preocupan del peinado, por supuesto, y saben si sus zapatos están limpios o no y si la línea del pantalón y el color de su camisa, pero ignoran totalmente, absolutamente, al «hijo limítrofe del viejo hijo del hombre» y «su cruel capacidad».

De pronto, si le creen entender, entonces le odian: porque peca de entusiasmo, porque se exalta contra un orden que ellos no aceptan, pero lucran, porque visita a «las siete espadas» y se compromete con ellas hasta «yerno de su suegro». Porque se acuesta cada noche con una palabra distinta. Le olvidan luego largos años, y, cuando ya es imposible el silencio, hablan de su peinado. Y después, los sencillamente envidiosos, los mezquinos enanos literarios, los profesores de corte y confección de la literatura, los que se suman hoy mugiendo sus discursos en voz baja, los que esperan siempre a ver qué pasa. Ay, Ramonete, perdónanos, porque es la vieja historia.)

* * *

Hay una etapa en la obra de Vallejo que podríamos titularla «de Rubén Darío a la escritura automática». Si Rubén (*) incluye en las letras de tango a través de los versos de Evaristo Carriego y en el teatro de hoy a través del genio de Valle, ¿por qué no iba a influenciarlo a Vallejo? «Nervazón de angustia» de *Los heraldos negros*, termina diciendo: «... Y en mi alma hereje canta su dulce fiesta asiática / un dionisíaco hastío de café...», y luego en el poema «Nochebuena», y en «Ascuas», y en «Bajo los álamos». «Cual hieráticos bardos prisioneros», o «... en sus pascuales ojos ha cogido / una casta manada de luceros». Pero poco interesa, ya que de cualquier manera tenemos que descender de alguien; lo esencial es elegir bien a los padres. Vallejo es un creador, un inventor; entró a tallar en una veta que era de él y donde muy pocos creían que iba a hallar algo de valor, a pesar de las astillas de oro y algunas no más que doradas de sus primeros escarceos. Sin embargo, un golpe de fe lo alejó del rubenismo y del automatismo, y supo construir por su camino solitario algo así como el diamante más grande del mundo. Porque vio las posibilidades de un lenguaje que alcanzó a dar muchos poemas como

---

(*) Conocí a un idiota que decía no leer a Pablo Neruda a fin de evitar ser influenciado. Recuerdo aquello de Rubén: «lo primero, no imitar a nadie». Tampoco es César Vallejo culpable de que su genio trace e ilumine un ancho camino en el futuro de la palabra. Nada tienen que ver con él los papeluchos, clavos y cerillas de que está llena la poesía de hoy; pero es de la única manera que los poetas y la poesía toda habrán de digerirlo e incorporarlo, no rehuyéndole.

él a Ramón Collar y muchas líneas donde el diamante estalla haciendo oír al sordo y ver al ciego. «Hay gentes tan desgraciadas, que ni siquiera tienen cuerpo...»

* * *

A ningún poeta se le puede interpretar sólo ideológicamente sin traicionarlo. Acechando en sus palabras (como un cazador) un sistema de ideas. A los poetas, y vaya si es necesaria la perogrullada, sólo se les puede interpretar poéticamente. Sólo la fuerza de su canto sobrevive, y sus palabras valen en esa medida. En la medida que supo o pudo hacerlas pasar más allá del muro del tiempo. Si extractamos, si enviudamos del poema algunas frases y queremos reconstruir una idea a partir de ellas, traicionamos a las otras. Elegimos y nos quedamos con lo que nos gusta, con «no me hagan caso», por ejemplo, o con «luchad por la justicia con la nuca», y edificamos en su torno la más —o menos— peregrina de las interpretaciones, que es lo que, desgraciadamente, está sucediendo con Vallejo.

Su obra entera tiene un sentido claro, y es el de su amor desorbitado a la vida, a la existencia de los hombres, y ese amor le desespera, le despedaza y al fin lo mata. Y eso sí está en toda su obra, a veces explícitamnte como en «cantaron los obreros; fui dichoso», pero implícito en cada una de sus letras, de sus comas. «Pues de lo que hablo no es / sino de lo que pasa en esta época, y / de lo que ocurre en China y en España, y en el mundo.» Es decir, donde la criatura sufre, y en tanto él es todo, sufre por todos; porque el dolor es común, la alegría individual. «Todo esto agítase, ahora mismo, en mi vientre de macho extrañamente». Y él no puede hacer nada; es impotente, porque «yo, que tan solo he nacido». Pocos poetas más de su tiempo y su especie.

Quiso contener el alma del mundo. Su amor era más grande que su cuerpo.—HÉCTOR YÁNOVER *(Pueyrredón, 1454. Buenos Aires, ARGENTINA).*

A PROPOSITO DE LA SEMANA DEL CINE EN COLOR

Desde hace diez años se celebra en Barcelona, en el mes de octubre, un festival de festivales en el que se presenta una selección de algunas de las mejores películas en color rodadas durante el año. En sus últimas ediciones, por la calidad de esta selección, se ha convertido en el

mejor de los festivales cinematográficos que se celebran en el país, lo que no es decir mucho dada la mínima calidad de algunos de ellos —Bilbao y San Sebastián—, a pesar de proyectarse cortadas algunas de las películas. De las exhibidas en el pasado mes de octubre, algunas en *premier* mundial, destacan las seis que, a continuación, se comentan.

«SEDMIKRASKY» (LAS MARGARITAS), DE VERA CHYTILOVA

Aunque producida en 1966, *Las margaritas,* que, por dificultades de censura, prácticamente no se ha podido conocer hasta dos años después, viene a significar el punto máximo alcanzado por la cinematografía checa y, desgraciadamente, también el final. Habiendo llegado el país a una situación de la que sólo podía salir por una apertura a todos los niveles, que parecía haberse finalmente conseguido en el pasado mes de mayo, los sucesos de agosto, la invasión soviética y sus derivados, de sobra conocidos, han venido a suponer un fuerte salto atrás que, a niveles cinematográficos, ha significado que, la casi totalidad de los realizadores que se habían situado internacionalmente en estos últimos años, estén ya trabajando en el extranjero o a punto de hacerlo. Si Forman o Nemec están preparando sus próximas obras en Francia, Chytilova, en concreto, está en tratos de producción en Estados Unidos, aunque hasta ahora siempre con casas independientes. Y así, quizá menos casualmente de lo que pudiera parecer a primera vista, esa destrucción que es la base de *Las margaritas,* que comienza como juego entre sus protagonistas y que, perdido su control, llega a destruirlas, ha escapado de la película y se ha extendido a la cinematografía checa. Demostrando que esas alegorías, que son gran parte de su desarrollo, no completamente comprensibles en el momento de su realización fuera de la situación checa, han resultado plenamente ajustadas a la realidad.

Si en 1963 Chytilova inició el movimiento cinematográfico checo con *O necen jiném* (Hablemos de algo diferente), donde se pueden encontrar, dentro de su particular estructura, antecedentes de los estilos que sucesivamente van a ser desarrollados por cada uno de sus componentes, con *Las margaritas* plantea una ruptura completa y el inicio de un nuevo camino. Sin historia, fuera de las estéticas tradicionales, utilizando escenas cerradas, desarrollando una línea nueva de cine en la que, partiendo de un concepto, en este caso el de destrucción, se logra construir, a partir de una estructura muy elaborada, casi matemática, en la que cada escena es un desarrollo de la anterior pero sólo a niveles conceptuales, apoyándose en actos muy concretos, una

obra abierta en la que, dentro de la línea trazada, son posibles una serie de variantes sobre el tema. Este desarrollo, que plantea un progresivo incremento del ritmo, pasa por una serie de momentos con un fuerte carácter ritual y simbólico, pero que no llegan a tener un equivalente concreto en la realidad, como el de las mariposas o el de los pepinillos y los huevos, para terminar en la prodigiosa escena del banquete donde, esa destrucción, planteada visualmente a niveles cómicos —es la más fabulosa pelea con tartas de la historia del cine—, adquiere, al mismo tiempo, una dimensión distinta, punto final y clave de su estructura.

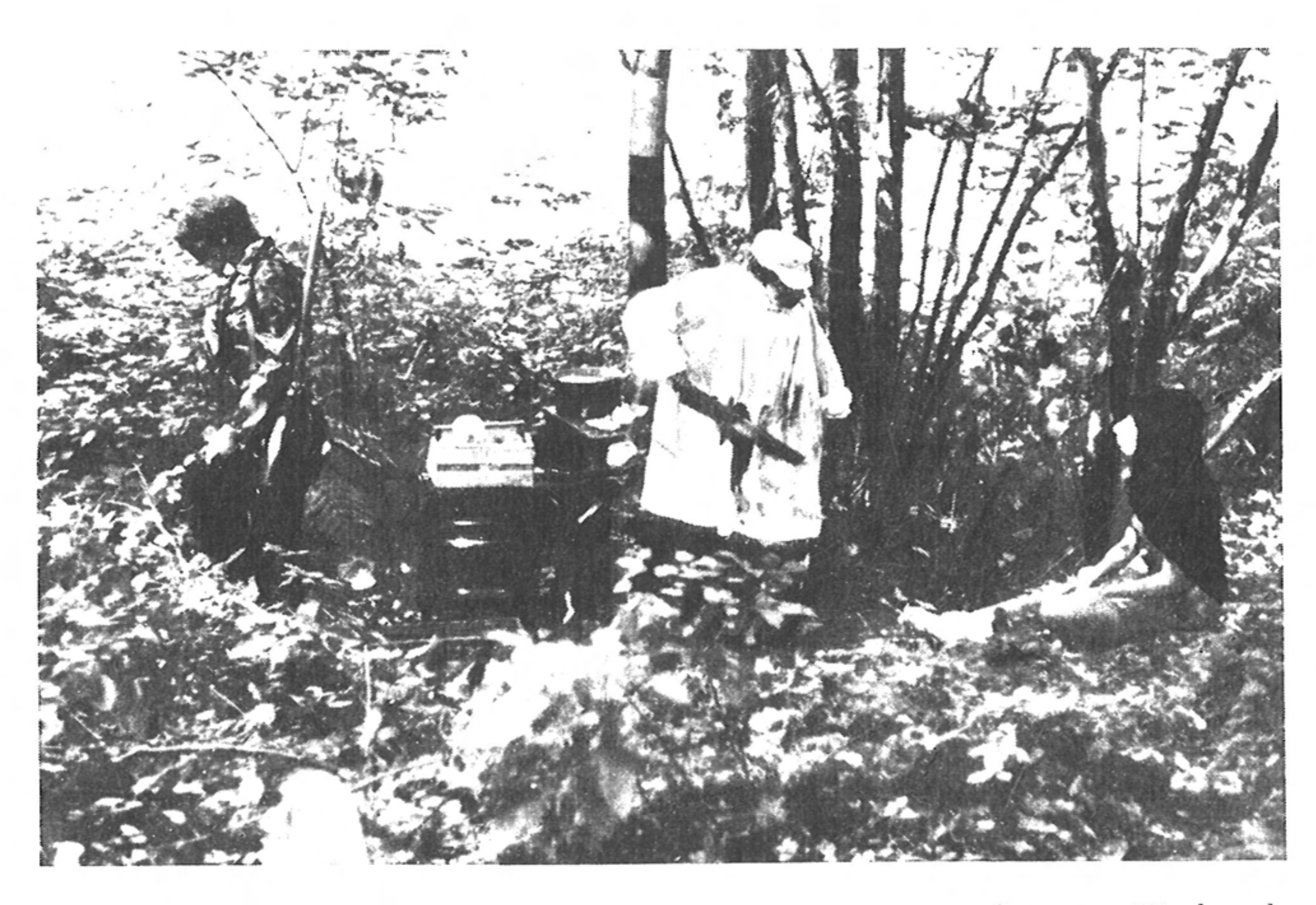
«The inmortal story» (Una historia inmortal), de Orson Welles

Orson Welles, ahora apoyándose en un relato de Isak Dinnesen, vuelve una vez más a contar su misma historia y a actuar en el mismo papel de poderoso-controlador-de-vidas, aunque, ahora, siguiendo la evolución que comenzó en *Campanadas a media noche* (Falstaff), desde el principio está solo y, cuando al final muera, ya nadie podrá apiadarse de él y llorarle, como ocurría, por ejemplo, en *Touch of evil* (Sed de mal), quizá el mejor de sus finales. Pero con *Una historia inmortal,* de una hora escasa de duración, donde emplea el color por primera vez, producción de mediano presupuesto de la televisión francesa, ha logrado una austeridad estilística que nunca se había dado en su obra. Si, como se sabe, su base es el barroquismo, y para darlo en imágenes siempre había utilizado una continua cámara en movimiento, unos grandes objetivos angulares que distorsionaban y desmesuraban a las personas y a los objetos que, dentro de recargados e inmensos decorados, diesen esa sensación de desconcierto, de frustración, que emana y es la razón de ser de su obra; aquí, sin apartarse para nada de su línea tradicional, y tal vez porque, siendo una producción especialmente destinada para la televisión, no podía emplear esta serie de efectos, que serían apreciados mucho más difícilmente, se ha lanzado a una planificación sencilla donde la cámara permanece en reposo y han disminuido considerablemente los objetivos deformantes, pero sabiendo mantener el mismo clima de desconcierto y el mismo barroquismo gracias a la estructura narrativa que tiene la historia.

Una historia muy sencilla, que es comenzada a contar por un personaje secundario y, a medida que se desarrolla y van apareciendo sus protagonistas, resulta que cada uno conoce su intriga y sus pormenores y, entre todos, al mismo tiempo, la van viviendo, descubriéndose los pequeños detalles que nunca caben en un rápido relato. Esta estructura similar, en gran medida, a la de los cuentos orientales, se han aprove-



WELLES: *Una historia inmortal*



GODARD: *Week-end*



Makavejev: *Inocencia sin defensa*



Esteva-Grewe: *Después del diluvio*

chado al máximo sus posibilidades, Welles ha sabido aplicarla al cine de forma que, como punto máximo de su carrera, consigue que su peculiar estilo no venga impuesto desde fuera ni, incluso, la historia esté contada dentro de él, sino que sea algo que vaya emanando a medida que se desarrolla y, la cámara fija, capta, en una fotografía en la que se han sabido matizar una serie amplísima de diferencias cromáticas que marcan el característico ambiente, el desarrollo de esta historia, en el recuerdo, por un lado, y, por otro, en cada uno de los personajes que la dan vida.

Este tono oriental de la estructura es, también, acentuado por la ambientación, ese Macao irreal, construido con una serie de inexactos elementos de segunda mano, que tiene el ambiente perfecto para que se desarrolle la historia, resultando, en alguna manera, similar al Hong-Kong que describe Alain Robbe-Grillet en *La maison del rendez-vous,* pero con las diferencias de que aquí, dentro de la historia, existe una lógica tradicional y que, por encima de todo, a Welles le sigue interesando la personalidad del viejo dominador que, en la medida de sus fuerzas, trata de controlar el relato.

«Un soir... un train» (Una tarde... un tren), de André Delvaux

Esta segunda obra de André Delvaux, realizada con grandes estrellas, Anouk Aimeé e Ives Montand, en color y en francés —la primera hablada en flamenco—, gracias al éxito obtenido por aquélla, supone un evidente paso atrás. Basadas ambas en relatos del escritor flamenco Johan Daisne, parecen tener una idéntica estructura: a una primera parte en la que se suceden una serie de hechos reales, que aparentemente son intrascendentes, sigue una segunda en la que se desarrollan una serie de sucesos fantásticos, nacidos directa y exclusivamente de la primera. Pero si en *De man die zijn haar kort liet knippen* (El hombre del cráneo rapado) este proceso de correspondencia, de pasar ininterrumpidamente de la realidad a la fantasía, que además allí se completaba con una tercera parte que, a su vez, volvía a nacer de las anteriores y que era dar una vuelta más al problema y a su estructura, aquí, aunque basándose en el mismo principio, se ha llevado a cabo un proceso muy parecido pero, al tratar de vulgarizarlo y ponerlo al alcance de un público mayor, se ha perdido parte de su fuerza.

Partiendo del absurdo que supone contar esta historia en color y valiéndose de dos conocidas estrellas, que dan una amplitud desmesurada a los personajes, sacándoles de la cotidianidad que era una de las bases de la primera película, y que también lo debía haber sido de ésta, planteándose el problema en unas coordenadas donde, evidentemente,

pierde autenticidad, de nuevo existe una primera parte en la que se desarrollan minuciosamente unas acciones reales cotidianas, que, analizadas con cierta meticulosidad, aparecerían como semejantes, paralelas o equivalentes, a las de *El hombre del cráneo rapado* —que van desde ser el protagonista también profesor a existir un largo viaje en automóvil que finaliza en un cementerio, aparte de unos cuantos detalles accesorios, como puede ser el comerse unas ostras—, por medio de las que se narra la situación actual entre este profesor y la mujer que vive con él; pero, ahora, en la segunda parte, que, nuevamente, vuelve a ser una fantasía derivada y apoyada en la primera, aunque rigurosamente se ha vuelto a narrar la historia desde el punto de vista de él, no se emplean esa serie de pequeños elementos que, en la primera, habían sido expuestos, sino que se apoya, casi única y exclusivamente, en el hecho de que estén montando una obra teatral, escrita por el protagonista, en la que uno de los personajes principales es la muerte, y, por otro lado, existe una gran diferencia entre ambas, subrayada por un fundido en negro, la ausencia de efectos sonoros en esta parte y el desarrollarse en ella unos cuantos sucesos con un marcado aire de soñados o imaginados que rompen el efecto de continuidad, entre lo real y la fantasía, que tan admirablemente se había conseguido en su primera obra.

Aunque sería posible que, teniendo excesivamente presente el recuerdo de su primera película y siendo la primera parte de ésta similar a la de aquélla, en una rápida y única visión se hubiese intentado, subjetivamente, una excesiva equiparación que, viéndola aislada o con mayor tranquilidad, no existiera; lo más probable es que estos fallos existan y que se deban a una serie de imposiciones de producción que han finalizado en que, la vulgarización de la forma estructural que *Una tarde... un tren* es respecto a la primera, se haya dado por añadidura. Así el resultado final aparece desequilibrado entre la primera y la segunda parte: un brusco salto de una a otra, una excesiva aclaración explicativa de su diferenciación, tanto por subrayar determinadas frases y acciones en la primera parte, como por tratar de dar una sensación de irrealidad en la segunda, y por ser toda ella una serie de consideraciones sobre la muerte excesivamente fáciles pero de la que nace el que hubiera sido uno de sus máximos atractivos: desarrollarse en los pocos segundos que preceden a la muerte.

«Week-end», de Jean-Luc Godard

La forma abierta que, casi desde sus primeras películas, intenta dar Godard a sus realizaciones y que le permiten, con un mínimo de elementos, lograr un máximo de expresividad, chocaba hasta hace poco

con una evidente fragilidad en el mensaje a transmitir. Esta, que pudiéramos llamar primera etapa de su obra, culmina, en alguna medida, en el «¿qué hacer?», «¿qué puedo hacer?», que gritaba Anna Karina a lo largo de una solitaria playa en *Pierrot, le fou,* que supuso una serie de interesantes análisis sobre una manera de ser, planteada en el vacío, que podría considerarse como la vuelta del revés de las clásicas películas de acción norteamericanas: los momentos que habitualmente no se filmaban, aquellos en que el héroe no estaba en acción. Pero debido a una evolución, que, dado la frecuencia con que consigue trabajar, puede apreciarse a través de su obra con gran facilidad, nacida de su posición de enfrentamiento al cine tradicional, ha llegado, tal vez principalmente por los métodos sociológicos que emplea como técnica de rodaje, a unas posiciones políticas más avanzadas, en un rápido recorrido final cuyos puntos de apoyo son: *Masculin-feminin, Made in U.S.A., Deux o trois choses que je sais d'elle,* y termina en *La chinoise.*

En *La chinoise* sus objetivos son muy distintos, ya no trata de expresar el vacío y la angustia que había dentro de sus personajes, se ha abierto una posibilidad, ya no morirán, inevitablemente, de una forma u otra, al final de sus películas, en su vida ha entrado la política como ocupación, como posible solución a ese desmoronamiento anterior. Y, en esta medida, *Week-end,* su siguiente obra, es de una gran claridad. A través de un fin de semana de una pareja se da el horror de ese mundo burgués en que viven, utilizando para ello ese estilo, tan característico de Godard, que ya había aparecido tangencialmente en muchas de sus películas y, principalmente, en *Les carabiniers,* que parece tener su origen en ciertas tendencias del teatro del absurdo —acciones exageradas hasta el máximo que marcan ampliamente su completa deshumanización—, dado aquí en un par de peleas entre automovilistas y por los sangrientos accidentes que encuentran los protagonistas a lo largo de su itinerario. Para, al final, perdidos, destrozados, caer en manos de unos extraños guerrilleros-hippies que forman el «Frente de Liberación del Seine-et-Oise» que, abandonando la sociedad en que vivían, se han tirado al monte y allí tratan de ser de otra forma, y en el proceso de aclimatación a esa nueva sociedad morirá el marido mientras que la mujer conseguirá sobrevivir y, es posible, encontrar una razón de ser.

Pero si, en esta medida, *Week-end,* es una confirmación de *La chinoise,* estilísticamente es un nuevo paso hacia delante, siendo, no una obra redonda como aquélla, de final de un período, sino una obra de búsqueda, de comienzo de una nueva indagación. Dentro de una estructura de secuencias cerradas y autónomas, en la primera parte plenamente conseguidas, cuyo máximo tal vez sea aquella en que marido

y mujer hablan, en un fuerte contraluz, en un tono bajo, cortado por la música; pero a medida que los personajes se van destruyendo y encuentran en su camino esos enigmáticos y teatrales personajes aparecen mucho menos logradas, hasta llegar al final, donde ese estilo antes señalado explota, que entra casi dentro del surrealismo, resultando muy desdibujado y contrastado, excesivamente, con la parte precedente.

Week-end que, también, en alguna medida, pudo suponer una predicción de los sucesos del mayo francés, sólo mostrará su auténtica dimensión cuando las sucesivas obras de Godard, que, sin duda, seguirán indagando en el estilo mostrado en la parte final, fijen sus proporciones.

«Después del diluvio», de Jacinto Esteva-Grewe

Muy por encima de los pequeños y abundantes fallos, que van, en sus aspectos principales, desde la nula calidad de los diálogos a la inoperancia de uno de los protagonistas masculinos, aparecen los valores de *Después del diluvio*. Para su primer largometraje —el precedente, *Dante no es únicamente severo,* estaba codirigido con Joaquín Jordá— Esteva-Grewe ha elegido una historia lineal y sencilla, sin pretensiones, ni simbolismos, cuyo máximo punto de apoyo, y, también de valor, es el absurdo.

En un ambiente como el del llamado «nuevo cine español», sustentado en un realismo de alpargata y boina, donde los guiones se desarrollan dentro de la más tradicional lógica aristotélica, dentro de unas férreas construcciones en las que, como máximo mérito, aparece el que no quede ningún cabo suelto, en que se lucha porque la historia esté perfectamente clara, encontrar una película apoyada en el absurdo, donde nada se explica, construida a base de secuencias abiertas que tienen un orden pero que, en su casi totalidad, igual podrían tener el contrario, supone un gran avance.

¿Por qué viven estos dos homosexuales aislados en un bosque quemado de la Costa Brava?, ¿por qué una elegante mujer francesa aparece un día en ese bosque y se queda a vivir con ellos?, ¿por qué se lleva al más joven a Londres?, ¿por qué el otro va a buscarlos y, ambos, vuelven, abandonando a la mujer?, son sólo algunas de las principales incógnitas que aquí se dan, no que se plantean porque ni tienen, ni pretende tener, un más amplio o distinto significado; pues si el pequeño prólogo, que precede a los títulos, parece querer hacer pensar en un posible simbolismo, pronto se advierte que es sólo una falsa alarma y que es, únicamente, algo fuera de lugar y uno de los fallos de la película.

Pero además de esta base del absurdo, que ya aparecía en *Dante no es únicamente severo,* aunque de forma mucho menos controlada, hay

otro elemento primordial, que sólo se mostraba leve y superficialmente, y que aquí se da con gran fuerza: la violencia. Una violencia que, al estar contenida, aparece como mucho mayor, que únicamente se muestra en algunos arrebatos de los protagonistas pero, de una forma tan primaria e infantil, que hace que se revigorice aún más —la destrucción de las flores, el automóvil y el doble asesinato final—, y que, de puro elemental, puede ser fácilmente controlable por alguien que no esté en situación —el burdo intento de violación en el cementerio—, apareciendo su lado ridículo.

Con la simplicidad de su estructura, mezcla de los puntos de vista de los tres personajes, cabe señalar la novedad y el hallazgo que supone el haber sustituido las escenas eróticas por otras en que el tercer personaje aparece en soledad, perdido; pero que no se muestra en todo su posible esplendor al no existir, en las restantes, en aquellas en que los tres aparecen juntos, la menor sugerencia, subrayada, de ese erotismo que debía haber estado latente entre ella y los dos hombres. De haber sido resuelto este punto, el más débil de la obra, el erotismo se habría podido unir a los otros dos elementos claves —absurdo y violencia— y *Después del diluvio* hubiera sido una gran película, digna continuadora de la obra de Luis Buñuel, pero no, como han tratado de hacer otros realizadores, por introducir en sus narraciones detalles concretos extraídos de sus obras, sino por aplicar sus mismos principios; así en un interesantísimo intento de buscar y, en cierta medida encontrar, unas formas cinematográficas puramente nacionales en las que poder desarrollar una temática propia.

«Nevinost bez zastite» (Inocencia sin defensa), de Dusan Makavejev

Si en sus anteriores películas Makavejev, el realizador yugoslavo actual más interesante, se había planteado siempre la técnica del *collage,* en el sentido más pictórico de la palabra, en la primera, *Covek nije tica* (El hombre no es un pájaro), tímidamente, utilizando una mezcla de estilos y tendencias cinematográficos, y en el segundo, *Ljubavni slucaj* (Un asunto amoroso), añadiendo a la historia una serie de elementos, muy distintos, que la enriquecían profundamente; ahora, llega al máximo, utilizando como material inicial la primera película sonora yugoslava y añadiendo una serie de anotaciones —entrevistas con el realizador e intérpretes, etc.—, pasando Makavejev de director a «preparador, ornamentador y anotador».

Inocencia sin defensa es inferior a las otras, principalmente a *Un asunto amoroso* que es, sin duda, su mejor obra, no por insuficiencia suya sino porque la idea no daba para más. Este homenaje al acróbata

Aleksić, que en 1942 rodó en Belgrado esta vieja película, estando la ciudad ocupada por los alemanes, viene a ser, también, una especie de irónica parodia de la tan ensalzada resistencia yugoslava durante la pasada guerra, tema cinematográfico nacional por excelencia, pues la parte realizada por Makavejev, el comentario o contrapunto de las viejas imágenes, es un recordar, con un fino humor, los trabajos y los riesgos sufridos para rodar una historia que, como se deduce de su sinopsis —«La triste y hermosa huérfana Nada es arrojada por su desvergonzada madrastra en los brazos del rico y feo Petrović; pero el gran amor de Nada, el acróbata Aleksić, logra salvarla después de una serie de excitantes y atrevidas aventuras»—, no tenía ningún interés. Pero al ser la idea demasiado débil, y a pesar de su corta duración, poco más de una hora, resulta excesivo el material empleado de la vieja película de Aleksić, aunque, como en todas sus obras, Makavejev haya dejado muy marcado un cierto ambiente que, por excesivo realismo, llega a tener unas características oníricas, dadas aquí por los ejercicios circenses, en época pasada y actual, realizados por el gran Aleksić.

También es necesario señalar la exhibición de *Hori ma panenko* (¡Al fuego, bomberos!), de Milos Forman; *Tu imagines Robinson,* de Jean-Daniel Pollet, y, dentro de la retrospectiva, *Vértigo,* de Alfred Hitchcock, uno de los más grandes clásicos del cine sonoro norteamericano. — AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES *(Larra, 1. MADRID).*

Sección Bibliográfica

VICENTE ALEIXANDRE: *Poemas de la consumación*. Editorial Plaza & Janés. Barcelona, 1968.

«Tras el cristal la rosa es siempre rosa. Pero no huele.» Diría que este verso, perteneciente a un poema del nuevo libro de Aleixandre, es su condensación, su síntesis. O, procediendo a la inversa, su semilla, su grano germinal. «Tras el cristal la rosa es siempre rosa. Pero no huele.» El amplio ventanal da al jardín. Al otro lado del jardín, la calle. Más allá otro jardín y otra calle. Y una casa, y otra: la ciudad. En ella, el poeta desde hace años. Lustros. Décadas. Pero volvamos al jardín: lo preside un gran cedro que el propio poeta plantó. Y, acogidos al respaldo de la tapia, hay unos rosales que cada primavera instauran su milagro, al sol y al viento de la sierra vecina. ¿Cuántas primaveras ya? «Vinieras y te fueras dulcemente. Verte, y ya otra vez no verte.» Así la primavera, fugaz y renovada, en el rosal del jardín, vista ahora tras los vidrios de la ventana. Y la juventud, sólo fugaz, vista tras el cristal del tiempo.

¿Es un libro de nostalgias éste que trae en su título la consumación? Es un libro de conocimiento. Es un libro lírico: efusión de vivencias, transmisión de subjetividad, más que por el significado de las palabras, por el acorde que sostiene hermanados sonido y sentimiento. Motivo fundamental y humanamente comprensivo: el fin de la vida. Tema que importa, esto es: que lleva dentro, que nos lleva en su discurrir profundo.

Sólo a cierta altura de la vida es dable escribir una poesía tan honda, tan serena. Una poesía tan grave. Es poesía de *contemplación*. Pensamos en lo que decía Hegel de algunos poetas, dotados en el más alto grado de esa libertad que, en la pasión misma, permanecen independientes de la pasión. Serenamente, libre e implacablemente, el poeta hace poesía, no ya de la visión última —lo que sería desolación amarga—, no ya de lo que pasó —lo que sería un poema elegíaco—, sino de lo que le acontece en el momento de escribir: de él mismo pasando. Y de todos, pasando. Por eso es, a mi modo de ver, poesía lírica, pero también, en cierto modo, épica, porque está narrando una acción: la acción del tiempo sobre la vida humana. Y la narra desde sus mismas consecuencias.

Como desde dentro de un fanal que el tiempo encristala, el poeta ve el universo. Hay una barrera trasparente que no quita vista, pero sí crea distancia. «Tras el cristal la rosa es siempre rosa. Pero no huele.» Esa rosa es la juventud. La que poseyó el poeta, qué duda cabe, y la que seguramente se aloja en sus recuerdos, pero no es lo nostálgico el motor del poeta. No se ve renacer al hombre joven, ni se llora por él, irrepetible. Es la juventud en abstracto, lo que se canta, como un día, en otros libros del poeta, fue cantado el amor en su poderío de fuerza cósmica. Juventud, igual a vida. «Vida es ser joven, y no más.» Su conquista es tan plena que subvierte su propio orden y «asciende a los abismos» y «se despeña a los cielos.» Para su paso guardan estos poemas sus imágenes más puras, las más hermosas: «se fue, reina en las aguas, azor del aire, pluma». El culto juvenil es como un culto de exaltación de la materia viva. Porque si, como dice el citado verso aleixandrino, «vida es ser joven, y no más», tras la juventud todo es destrucción lenta, lenta consumación de la materia. Lo que hallamos coherente con la motivación de *En un vasto dominio,* libro en el cual la materia total y única del universo se incorpora a forma humana. Aquí, tras la cúspide juvenil, culminación de esa materia humanizada, comienza el acabamiento, hacia el «nacimiento último», otra motivación del mundo poético de Aleixandre que veo asimismo presente en el nuevo libro.

En efecto, para Vicente Aleixandre la muerte es un segundo y definitivo nacimiento, interpretación penteísta que enlaza con el erasmismo español del siglo XVI. Y si no, repárese en que el maestro Bernardo Pérez de Chinchón, al dedicar en 1535 su traducción de *Preparatio ad mortem,* escribía: «Cuando el hombre nace del vientre de su madre, entra en el vientre de la naturaleza, y cuando muere, es el parto de la naturaleza [...], es decir, que el hombre tiene dos nacimientos.» En los *Poemas de la consumación* se dice: «Pero quien muere nace»; «quien muere vive»; «bajo la tierra respiraré la tierra». Se da al suelo categoría de cielo, y el poema «El enterrado» insiste, tan expresivamente, en el tema:

La tierra germinal acepta el beso
último. Este reposo en brazos de quien ama
sin tregua, conforta el corazón. Vida, tú empiezas.
Sábana de verdad que cubre el alma
dormida, mientras los brazos grandes no desmayan
jamás. Tenaz vivo del todo
bajo un cielo inmediato: tierra, estrellas.

No podemos dar ningún sentido trascendente a la última palabra: *estrellas,* pues no se compadecería con la actitud del poeta ni con el

contexto: un cielo *inmediato*. Las estrellas completan en el poema la integración en el cosmos. Al fin y al cabo, ya la nueva ciencia del espacio nos va corroborando que la materia de los astros no es sino la misma materia terrestre, y aun la humana materia que el poeta Aleixandre ha visto siempre en su concepción del universo. Cualquier conocedor de la gran obra aleixandrina pondrá inmediatamente en relación este poema, así como los versos antedichos, con piezas como «Bajo la tierra», de *Mundo a solas* (extraordinario libro, menos frecuentado del poeta, quizá porque su primera edición fue limitada) o «El enterrado» (repetición significativa del título), de *Nacimiento último*. Y es que resulta difícil encontrar una obra tan coherente —dentro de sus diferenciadas épocas—, un mundo poético tan organizado y completo como el que pone en pie, a lo largo de cuarenta y cinco años, este admirable y gran poeta.

El clima del nuevo libro nos viene dado por un sabio escogimiento léxico. «Un oro devorado.» «Fenecidos labios.» «Peces putrefactos al fondo.» «Un desvaído sueño de oros vivos.» «Mi pensamiento lento se deshace.» A esto hay que añadir un procedimiento que llamaríamos de consecuencias ilógicas. Así, por ejemplo, cuando dice que los ojos «no brillan, pues supieron», la falta de inmediata correlación nos lleva a deducir precisamente que el saber (fruto de la experiencia y, por ende, de la edad) anula el brillo (muestra de lozanía juvenil). O bien: en los labios juveniles «el sol no quema, pero se desposa». Otra aparente incongruencia conducente a la comprensión de que el sol (el beso) no consume todavía la carne cuando hace bodas con la juventud, en el amor.

Procedimiento de gran fuerza condensadora es —incrementando el empleo que de él hizo en libros anteriores— la contorsión de la sintaxis, mediante elipsis, no concordancias, o repeticiones de un verbo en distintos tiempos. El alogicismo idiomático y el peculiar uso de la sintaxis en la obra de Vicente Aleixandre ha sido estudiado ya dentro del conocido libro de Bousoño. Sin embargo, no recuerdo que allí se comente el empleo de verbos en distintos tiempos, como por ejemplo: «Sí, yo canto... Pero nadie escuchaba», que nos hace comprender, sin otros elementos intermedios explicativos, que el presente (yo canto) es un pasado que se actualiza en el recuerdo, en tanto que el pretérito imperfecto (nadie escuchaba) es la decepcionada memoria de lo acaecido. Tampoco creo que se haya señalado la relación de un presente de indicativo con un participio, como en el verso: «todo persiste, o muerto», que refleja, mezclándolos, dos planos diferentes de recuerdo y realidad. Ni me parece que esté anotada antes la supresión del verbo ser en versos como: «Carcajada total que no es son, pero

vida», o bien: «Amar no es lumbre, pero su memoria.» En cuanto a la sucesión de diferentes tiempos de un mismo verbo, aunque no constituye novedad en esta poesía (recuerdo ahora el gran poema «La pareja», de *En un vasto dominio)* registramos dos muestras muy expresivas: «Mas no basta. No bastaría. Ah, nunca bastase», que recoge simultáneamente la comprobación de algo no dado en la medida precisa para colmar; de que, aun dándose, no hubiera colmado, y el deseo de que su continuidad fuese intensa y nunca bastante. Y también: «Una palabra fue o sería.»

Asimismo se da la falta de concadenación en las imágenes, manteniendo una mecánica de tipo superrealista, no desaparecida nunca del estilo de Aleixandre, ni aun dentro de sus libros alejados del superrealismo: «el barro como un guante», «la luz como unas pálidas mejillas», «un barco bogando en las espinas como olas».

Libro de sabiduría y de experiencia, aparece en él una suerte de poesía gnómica, con gusto, a veces, por lo paradójico. «Todos andan o corren, mas van despacio siempre / en el viento veloz que ahí los arranca.» «El dolor de vivir se funda en la experiencia de morir día a día.» «Quien pudo amar no amó. Quien fue no ha sido.» «La dignidad del hombre está en su muerte.»

En definitiva, el libro es fruto de unas meditaciones ante la consumación del vivir. Y esto podría inclinar a situarlo como un libro metafísico. Pero, a mi entender, no es metafísico en cuanto que no da a esa consumación una interpretación trascendente. Es una consumación física la que se constata, desde un límite. Y a este respecto me parece significativo que la palabra *límite* no se emplee sola en el libro, sino usando a la vez como sinónimo la palabra *borde*. En la metafísica podemos hablar de límites. El alma tiene límites, pero no tiene bordes. Los bordes se dan en los objetos y en los seres físicos. Es la materia humana la que, una vez más, se canta en esta poesía. Véase en estos cuatro versos condensada su peripecia erótico-vital:

Pero la carne es sueño
si se la mira. Pesadilla si se la siente.
Visión si se la huye.
Piedra si se la sueña.

La carne (materia de la vida) es sueño si se la mira (idealización del amor), pesadilla si se la siente (experimentación del amor), visión si se la huye (desamor o pérdida del amor), piedra si se la sueña (consumación y muerte).

Resumo. Estimo que este libro de Aleixandre —de mayor sobriedad, hasta lo esquemático, y de mayor serenidad contemplativa que

otros suyos— es una consecuencia congruente de dos concepciones suyas, razón de obras anteriores: la panteísta, de *Nacimiento último* (entre otros libros), y la materialista, de *En un vasto dominio*. No es exactamente un libro triste —pese a su tema—, es un libro grave. La muerte, que es silencio (porque, como dice el poeta, «para morir basta un ruidillo», pero ese ruidillo es «el de otro corazón que se para»), puede ser una palabra no dicha. Mas las palabras dichas por el poeta perduran. «Alguna vez, acaso, resonarán ¿quién sabe? / en unos corazones fraternos.» (Sí, nosotros lo sabemos, maestro Aleixandre: resonarán siempre, como las de los más grandes poetas.) En la gravedad del tema en la serena contemplación de las consumaciones, la palabra poética, que sobrevive a su creador, cobra peso moral y alentador significado.—LEOPOLDO DE LUIS. *(Rodón, 12. MADRID.)*

ENTRE LOS SINTOMAS DE EUROPA

Entre los síntomas de Europa, el médico y escritor gallego Domingo García Sabell señala y estudia tres: Joyce, Van Gogh y Sartre (1). El título del libro no es satisfactorio ni creo yo que responda a la verdadera propuesta del autor, que consiste en estudiar por separado, con mucho talento y una entonación predominantemente antropológica, a los personajes citados.

Joyce, Van Gogh y Sartre no son exactamente síntomas de Europa, sino más bien consecuencias de un proceso de la condición humana, llevada por ellos, en el orden que sea, a su culminación. Para considerarlos síntomas habría que establecer unas correlaciones geopolíticas. Los síntomas de Europa, probablemente, son más arcaicos. Joyce, Van Gogh y Sartre, tan próximos a nuestra sensibilidad, tan vigentes, tan al tope, no son síntomas; son ya directamente la enfermedad o, en todo caso, no son síntomas *todavía,* pues pienso modestamente que detrás de la locura y del pistoletazo de Van Gogh no hay nada más.

Puesto que el título del libro de García Sabell —sólo el título— nos trae complicaciones, es preferible reseñarlo como a obra inteligente y apasionada que contiene tres ensayos independientes entre sí y que tácitamente esbozan una fisonomía de la naturalza humana —y extrema— antes que europea. En este sentido —el único que importa ahora—, el libro de García Sabell es de considerable interés, y su irrup-

---

(1) GARCIA SABELL: *Tres síntomas de Europa.* Ediciones de la Revista de Occidente. Madrid, 1968; 235 pp.

ción, por ejemplo, en el mundo de Joyce, tan decantado y manipulado por eruditos y «febriles» de la especialización, no es obvia, sino que aporta una fusión entre los rastreos habituales de símbolos y significados esotéricos y la personalidad vivencial y cotidiana del propio Joyce. El conjunto es un arco tenso: advertimos al hombre —primero al adolescente— y su inadaptabilidad al medio, la tiranía de la vocación, el amor a la tierra y el rencor a la tierra, el prolongado exilio voluntario, la duda, la negatividad, la herencia alcohólica, la miopía, la sensibilización auditiva («Conocimiento y audición son para Joyce términos sinónimos»), las epifanías («La realidad superior mostrándose, en parpadeo, a través de la realidad inferior»), la vida como laberinto, dédalo, Dedalus, en cuyo seno se encuentra un secreto, es decir, una certeza; la vida como presente, como instante, como suceso («El *pecado* (2) de no vivir la vida tiene la penitencia de verla, continuamente, como cosa que desvaneció, como presente-pasado, como no-vida. Como no-ahora»); la descripción —nunca recalcitrante— del *Ulises*, sus asociaciones sutiles, el afortunado parangón con la *Odisea* («El Ulises griego *restaura* un orden perturbado. El Ulises celta *contempla* un orden perturbado»), todo esto lo desarrolla García Sabell, en el terreno de la erudición, en el terreno de la *pasión personalista*, casi trasmutándose biográficamente con la sustancia del libro, hasta llegar a conclusiones que denomina *la realidad total* y que proviene —dicha realidad total— de la inutilidad del gesto de Bloom —intermedio del espíritu de Esteban Dedalus y de la carne de Molly Bloom— de tender la mano a estos portadores de los elementos esenciales —la carne, el espíritu—, pues «lo que Joyce nos indica, por el hecho mismo de la inutilidad del gesto bloomiano, es que la síntesis sólo se alcanza interiorizando en nosotros mismos las tres actitudes». Y con la realidad total tendrá que luchar la capacidad de comunicación. De aquí los artificios formales. «He aquí la grandeza del *Ulises*.» Y el secreto de su vigencia y también, expresa García Sabell, el secreto de su final fracaso. Averigüemos en seguida este secreto del fracaso final. Aquí nos jugamos a Europa, al hombre, a la expresión artística. Nos jugamos mucho. Sigamos a García Sabell.

El paso siguiente está representado por Finnegans Wake *(El despertar de Finnegan)* (3). García Sabell lo entiende, si cabe, como una roedura más honda en la realidad, obra críptica que, con el tiempo y el estudio, ha ido cobrando belleza y significación. Desentraña su tipo de dificultades —argumentales, simbólicas e idiomáticas— y señala, dentro

(2) El subrayado es nuestro. Y cabe añadir que se trata de un pecado involuntario.

(3) Decimos tranquilamente «el paso siguiente». Y Joyce invirtió dieciséis años en componer *Finnegans Wake*. Pero son limitaciones inevitables de las reseñas de libros, este género menor que, no obstante, exige una cierta probidad y un cierto «desprendimiento».

de la fenomenología del lenguaje joyciano, dos graves fallas: que se trate de un campo semántico estrictamente personal y que esté montado no sobre puras y radicales vivencias, sino sobre saberes concretos. En resumen: «Lo que inventó Vico, por ejemplo, no fue el lenguaje, sino las ideas. Lo que Joyce inventa son los fonemas y no las ideas.» La desintegración del lenguaje, la intelectualización, conducen a la «mudez incomunicada», y este fue, según García Sabell, el fracaso final de Joyce que, en definitiva, sirvió a un sistema de ideas por modo críptico y levantó un edificio conceptual.

Parecería que Van Gogh dispone en estado virgen de toda la capacidad emotiva que se corrompió en Joyce. Pero tampoco es solución porque Van Gogh se pegó un tiro y, además, García Sabell no intenta un estudio comparativo ni se propone sistematizaciones que abarquen diversas actitudes.

Su largo estudio sobre Van Gogh, que en gran parte consiste en una impugnación de los juicios emitidos por la patología al uso —en el sentido de que la locura de Van Gogh excede las definiciones clínicas habituales— y en una entendida aproximación al cubismo y surrealismo pictóricos, así como determina los límites de estos ambiciosos aprehendimientos de la realidad, creemos que hay una supervaloración literaria y técnica que excede, por otra parte, las posibilidades de la pintura. No obstante, García Sabell tiene discernimiento especial para engarzar a Van Gogh en la organización de su teoría. Es la siguiente: «En efecto, *el cómo y el qué, la estructura y la función* (se refiere a la realidad) *apuntan al ser de las cosas.* En el ser de las cosas está *su esencia.* Por tanto, un artista que logre unir en su persona el ansia del *cómo* y del *qué* para tornarlos siervos unitarios de su obra habrá descubierto un camino nuevo en la nueva plástica. Habrá esencializado nuestro arte.» Esto supone radicalización vital. Y aquí queda inscrito Van Gogh. García Sabell busca una síntesis superior, busca la «liberación atada a un orden vital». Y cree que quizá los pintores «serán los primeros héroes de esa nueva y egregia aleluya». Nosotros carecemos de tal confianza en los pintores ni tampoco vemos claro, como lectores, el meollo cierto de la «egregia aleluya» o, en todo caso, cabe esperar ilusionados que García Sabell debele un poco más su idea de futuro, ya que capacidad antropológica, cultura, perspicacia y apasionamiento no le faltan en absoluto.

Queda Sartre. En la primera parte de estas notas previas, García Sabell alude a la náusea, a la angustia vital, al existencialismo y a la frase que, en cierto modo, lo resume todo: «El hombre es una pasión inútil.» Piensa García Sabell, y nosotros diríamos que de manera poco convincente, que «no importan sus ulteriores matizaciones» (los retoques pos-

teriores que Sartre diera a su doctrina), pues así, en su formulación inicial, fue asimilada por «unos y otros». Le preocupa a García Sabell el impacto de la doctrina antes que la doctrina. La angustia existencial «pudiera» ser una constante histórica, idea que no apoya García Sabell. Pero sí está seguro de que se trata de una moda con un fondo de exhibicionismo. Para él la exhibición es frustración. «*La angustia literaria, como oficio, es la impotencia disfrazada de fecundidad.*» Hay aquí negación general de Sartre y del existencialismo y un agudo comentario a *Les Mots,* pero desvirtuado porque García Sabell contrae cierta responsabilidad al negar, en estas «notas previas», la vigencia del existencialismo («Si de veras había un cierto oro noble entre la ganga estilística que lo tapaba, parece lógico suponer que ahora, en los finales, el buen metal lucirá en las manos del minero. Pero no es así»), en llegar a pronunciamientos totales y recorrer un camino crítico que va desde el principio —*La náusea*— hasta el final —*Las palabras*—, mientras que la *Crítica de la razón dialéctica* es descartada y dejada a un lado «por razones especiales». Se es perfectamente libre para dejar a un lado por razones especiales la *Crítica de la razón dialéctica,* incluso para escribir un par de folios —solamente— sobre Sartre, pero ateniéndose, claro, a un método que no equivalga a una radicalización crítica y absolutoria, es decir, el defecto de esta tercera parte del importante libro de García Sabell podría consistir en no ajustarse estrictamente al enunciado de «notas previas», mientras sus virtudes provienen de la inteligente visión Sartre (persona)-obra.—EDUARDO TIJERAS *(Maqueda, 19, 4.º. Parque Aluche. MADRID).*

LOS DOS ULTIMOS LIBROS DE RICARDO MOLINA (*)

Cuando aparezcan estas líneas, se habrá cumplido un año de la muerte del poeta cordobés Ricardo Molina, del cual, casi coincidiendo con su fallecimiento, aparecieron dos obras a las que dedico este comentario. Ricardo Molina, en cuanto a su residencia física, fue siempre un poeta provinciano, y por esta razón, y porque al parecer no tuvo, como otros *provincianos,* condición alguna de garrulería publicitaria, pasó en discreto aislamiento su no larga existencia, y en esa situación sigilosa —poeta verdadero, al fin— desenvolvió sus actividades literarias.

(*) RICARDO MOLINA: *Glosario andaluz.* Edición de Angel Caffarena, Málaga, 1968.
RICARDO MOLINA: *Misterios del arte flamenco. (Ensayo de una interpretación antropológica).* Sagitario, S. A., de Ediciones y Publicaciones. Barcelona, 1967.

Autor, en veinte años de dedicación, de unos cuatro libros de poesía, en las postrimerías de su vivir parece que advirtió la urgencia de irnos dando el caudal literario que conservaba inédito, quizá secretamente advertido por las acometidas más o menos frecuentes de la dolencia que padecía. Gracias a esta supuesta advertencia, entre 1966 y principios de 1968 (falleció en enero), nos entregó, que yo sepa, otras cuatro obras, dos de poesía y dos en prosa, especialmente referidas, las dos últimas, a dos de los temas que le eran fundamentalmente queridos: el andaluz en general y, en particular, el mundo del flamenco. A estas dos obras en prosa es a las que aquí me refiero.

Glosario andaluz

Recoge el *Glosario andaluz,* si no he contado mal, ciento catorce glosas de diversa extensión, divididas en cuatro partes que se titulan: «Estudios y paisajes», «Imágenes andaluzas», «Poesía y realidad» y «Silva». Si estos trabajos fueron antes publicados o no en la prensa diaria, lo ignoro, aunque cabe suponer que, efectivamente, lo fueron. Nada se indica al lector en esta edición, a la que falta (por impedirlo quizá la repentina muerte del escritor) alguna nota aclaratoria, y a la que sobra una considerable cantidad de erratas. Sólo figura una breve «Nota previa», de carácter lírico-laudatorio, escrita por Rafael León.

«Hasta los veintisiete años he vivido aislado. Vivir aislado no es vivir», decía Ricardo Molina en unas notas aparecidas en el número 11-12 de la revista *Cántico* (que fundó y digirió en Córdoba), y, sin duda, la conciencia de ese aislamiento y la necesidad de corregirlo le impulsaron hacia una creciente humanización (en su vida y en su obra), por la que había de transitar sin vacilaciones hasta su muerte. Frutos de ese afán humanizador, de ese aprehender la vida y sumergirse en ella, han sido su dedicación ejemplar al estudio del cante flamenco, su querencia de los temas cotidianos, y su dedicación al esclarecimiento y defensa del ser de Andalucía. A esto último pudiera decirse que, en general, se dedica en el *Glosario andaluz.*

«Defensa de Andalucía» se titula precisamente la glosa que abre el libro, y en ella, entre otras cosas, dice Molina: «Me parece que Andalucía (los andaluces), no se conoce a sí misma, porque la efusión superabunda y el recogimiendo escasea. No obstante, todos tenemos una "imagen" de Andalucía que, poco más o menos, responde al desdichado tópico de la "Andalucía de pandereta"» (p. 9). Y sigue líneas más abajo: «Dos escritores contemporáneos, el argen-

tino Anselmo González Climent y el vasco Julio Caro Baroja han atacado heroicamente ese gastado pero imperioso tópico de la "Andalucía de pandereta". Nosotros, los andaluces, nos hemos mantenido en vulgar y oriental indiferencia. Algunos, con torpe alarde patriótico, achacan a los extranjeros esa visión falsa y jaranera de nuestro país. ¡Qué injusta y superficial acusación! Somos nosotros, y no ellos, los que hemos inventado esa Andalucía de baratijas, y somos nosotros los que estamos obligados a destruirla» (p. 10).

Dentro de ese propósito general, son perceptibles, entre otras, las siguientes variantes temáticas:

a) Incursiones y comentarios sobre lo andaluz ideal, sobre el ser de Andalucía ontológicamente considerado, aspecto que puede estar representado por esa glosa inicial y por fragmentos de otras muchas a todo lo largo del libro. Cualquier tema (y es en esto Ricardo Molina buen discípulo del maestro de la glosa, Eugenio d'Ors) sirve al escritor para adentrarse en lo sustancial, sin perder nunca la sencillez de estilo. Alude Molina a las teorías que sobre Andalucía han expuesto los más diversos autores, y, sin perder el respeto al maestro, no olvida de calificar la de Ortega y Gasset como «la menos clarividente de sus obras» (p. 12).

b) La Andalucía agraria y el paisaje andaluz, a los que dedica glosas como «La campiña, solar de la pureza andaluza», de la cual son estas palabras: «Si hay una región en España con vieja solera cultural propia, es Andalucía. Los turdetanos o tartesios crearon cultura original, como los sumerios, los egipcios y los chinos. Hasta qué punto es original y autóctona la cultura andaluza lo proclama, mejor que nada, el hecho de que en el extranjero todo el mundo identifica lo español con lo andaluz. Lo andaluz es lo diferencial por excelencia» (p. 12).

c) La casa popular andaluza. Las dos glosas primeras de la segunda parte del libro están dedicadas al tema («Sus diferencias con la europea», «Extrovertimiento y fusión con la calle»), pero en torno a la casa y a sus dependencias y objetos encontramos otras muchas glosas («Desvanes y corrales», «Las macetas», «La cal», «La despensa de antaño», etc.) que declaran paladinamente la preferencia que por estos temas sentía el autor. Y aquí conviene recordar que una de las cuatro obras últimas a que he aludido al principio —la más breve de todas, un opúsculo con seis poemas— se titula «La casa». No hace falta insistir en que la humanización radical de la obra de Ricardo Molina aporta con este tema uno de sus más claros testimonios.

d) Los pueblos —y algunas ciudades, como Córdoba— y las formas populares que alcanza en ellos la vida social. Entre las glosas del

tema, figuran las tituladas «De las ciudades, los pueblos y sus moradores», «Comentario sobre los pueblos y su ámbito existencial», «Los pueblos andaluces y sus "fondos residuales"», «La decadencia de las visitas», «El casino viejo», etc. Defiende el autor «la estrecha y rumorosa convivencia de los pueblos» (p. 29) frente al aborregamiento deshumanizador de la vida en las ciudades, y se sitúa, por tanto, en la misma línea humanista que he destacado, rescatándonos siempre la íntima y mínima crónica de muchas realidades andaluzas que conoció en su decadencia final o que, en algunos casos, todavía alientan anacrónicamente entre las trepidaciones actuales.

e) La pereza, el ocio y otras notas y tópicos sobre el carácter andaluz. Sobre la primera, el autor no puede ser más concluyente: «En España, que Keyserling caracterizó como el mundo de la "gana", el andaluz ha sido definido como el hombre "que no tiene nunca gana" de trabajar, cuando en realidad lo que ocurrió con frecuencia es que no tuvo trabajo» (p. 33). En cuanto al ocio, remitiéndonos a las más puras fuentes clásicas, comenta Ricardo Molina la densidad espiritual y humana del ocio andaluz y las notables diferencias que existen entre él y el «ocio vacío» como el de ciertos pueblos hipertecnificados (página 31).

f) El cante flamenco. Este tema ocupa aquí unos cuantos comentarios que complementan o amplían algunos aspectos de las otras obras extensas del autor sobre el mismo asunto. Por ejemplo, las glosas «Exploración de la glosolalia flamenca», «La palabra "flamenco" ya era usada en el siglo XIII». El cante, además, afluye en muchas alusiones dispersas por la obra.

g) Los libros, la lectura y los lectores. De entre las glosas dedicadas a estos temas, merece destacarse la titulada «El libro y yo: digresiones y confidencias», que, entre otras cosas, contiene, en efecto, una de las más conmovidas confidencias que haya podido hacer el autor.

h) La literatura y la poesía. Las relaciones de lo literario con lo popular suscitan en Ricardo Molina alguna de sus más sugerentes glosas, tales «El español coloquial y los pueblos», «Poesía y metáfora del lenguaje campesino», «El hiperbolismo característico del habla popular», etc. El poeta y la poesía, genéricamente considerados, dan motivo al autor para insistir en la denuncia que ha formulado más o menos explícitamente en otras declaraciones. Aquí, al referirse al carácter de jaula que para la mujer tuvo la vieja casa andaluza, dice: «Su situación es muy parecida a la del poeta en la sociedad burguesa contemporánea, cuando se le estima un mero creador de belleza» (página 56).

i) Los escritores. Muchos son los que, con más o menos extensión, están aludidos o mencionados en las páginas del *Glosario andaluz,* desde Eugenio d'Ors («aquel gran amigo de Andalucía», p. 34) hasta Luis Cernuda («el sumo poeta andaluz del siglo» [p. 87]). La ponderación de Cernuda llega en Ricardo Molina a extremos de admiración superlativa: «Nadie ha cantado como Manuel Torre ni ha escrito como Luis Cernuda» (p. 124). Pero esta admiración no impide el justo aprecio de otros valores literarios, andaluces o no, como Pío Baroja, Juan Ramón Jiménez, Manuel Reina, García Lorca, Aleixandre, los clásicos (griegos, latinos y andaluces), algunos extranjeros, como Gide, etc.

j) La más variada silva («Silva», como hemos visto ya, se titula la última parte del libro), pues en la obra encontramos desde la sutil «Teoría del agradaor» (singular *tipo,* para ser cotizado en una civilización del ocio) hasta el descubrimiento de la naturaleza española del cigarrillo y la tortilla a la francesa.

El patriotismo andaluz del escritor, jamás le sugiere ninguna opinión que pueda ni siquiera parecerse al chauvinismo. La óptima demostración de la defensa de Andalucía es siendo andaluz integral, y el serlo implica, sabiendo con certeza el valor de lo propio, el reconocimiento completo de los valores de las otras tierras y patrias. No es propio del andaluz —parece decirnos el autor— el afirmarse negando a los demás.

Quien desee intentar una etopeya o un estudio del espíritu del poeta Ricardo Molina, tendrá necesariamente que adentrarse en este libro en que la glosa deriva frecuentemente hacia la confesión o la confidencia. Lo deseable es que salga pronto una segunda edición que esté liberada de la maleza de erratas que ahoga el texto de la edición presente.

Misterios del arte flamenco

Con el libro *Misterios del arte flamenco,* título cuya vaguedad y *comercialidad* quedan corregidas por el subtítulo («Ensayo de una interpretación antropológica»), obtuvo Ricardo Molina el Premio de Investigación de la II Semana de Estudios Flamencos de Málaga. Si no tan urgente, se trata de una obra tan necesaria como la ejemplar *Mundo y formas del cante flamenco* (Revista de Occidente, Madrid, 1963, escrita en colaboración con Antonio Mairena) y que completa a ésta, puesto que si en una el autor sistematizó, dentro de lo posible, el confuso panorama de la historia del flamenco y la descripción y el valor de sus formas o cantes, en esta que ahora comento se aplica a

una tarea más peliaguda: el esclarecimiento, desde un punto de vista en que se aúnan el rigor científico y la experiencia de los supuestos *misterios* del arte gitano-andaluz, que no son sino los problemas dimanantes de la ignorancia general acerca de las raíces socioeconómicas, telúricas, raciales, psicológicas y culturales en las que el flamenco bebió sus peculiares esencias. En una breve «Nota del autor», éste defiende la singularidad de su trabajo, cuando afirma: «En algunas obras, de las pocas que componen la menguada bibliografía flamenca, se encuentran alusiones parciales al tema. El problema que este libro plantea no es por tanto nuevo en su totalidad, pero en su totalidad nadie hasta ahora se lo propuso como tema definido de trabajo.»

El criterio sistematizador demostrado ya en *Mundo y formas del cante flamenco* se pone igualmente de manifiesto en este libro, pese a que su contenido material no es tan accesible a clasificaciones. Basta echar una ojeada al índice para advertir la clarificación general con que la obra está concebida. «El marco histórico-social», «Vinculaciones biológicas», «El habitat flamenco», «Grupos flamencos» y «Vinculaciones culturales» son las cinco partes en que se divide el libro. El punto de partida de toda la investigación de Ricardo Molina es la misma afirmación de que parte su notable obra anterior, es decir, la completa certeza de que el marco geográfico origen del flamenco se ubica en la Baja Andalucía: «Dentro del terreno un tanto inseguro de nuestros conocimientos del cante flamenco, lo único evidente, y que apenas necesita discusión, es que el fenómeno se inscribe entre coordenadas geográficas precisas. Geográfica y genéticamente hablando, el cante es un fenómeno estrictamente andaluz. Su patria es la que fue: Andalucía Baja, Andalucía Atlántica, el gran triángulo tartésico del Guadalquivir en su tramo terminal» (p. 20). Y, precisando aún más, añade: «Puede afirmarse sin lugar a error que la intensidad, la extensión y la autenticidad flamencas están en razón directa de la proximidad a Triana» (p. 21).

Quizá puede haber quien inculpe al autor de prurito científico; a mi parecer, no merece sino elogios el rigor con que Ricardo Molina establece cada una de las sucesivas afirmaciones que componen la aportación original de *Misterios del arte flamenco*. El sistema es similar en todos los capítulos y, dentro de cada capítulo, en cada uno de los apartados que los subdividen. En primer lugar, el autor aporta, en síntesis inteligente, las ideas que necesita de entre las más actuales teorías de la ciencia antropológica y sociológica, y, una vez apoyado en estas fuentes de valor genérico, aplica las autoridades aducidas a las particulares características del flamenco, bien conocidas para él por larga y cercana experiencia. Así (por poner un ejemplo), cuan-

do adopta las denominaciones de *ilinx* (vértigo) y *mimicry* (simulación), tomándolas de Roger Caillois, para definir dos características fundamentales del cante y baile flamencos; o cuando, en capítulo de los más extensos y brillantes de la obra, partiendo de las teorías de Baud y Ernst Kris sobre la *ergapolysis* y los fenómenos expresionales, concreta la relación de los mismos con el flamenco, y, en afirmaciones sucesivas, define lo que empíricamente puede estar al alcance de un buen aficionado, a saber: la no necesaria proximidad del cante y las condiciones vocales, la exclusión de lo bello o lo bonito como fines del cante y del baile flamenco («Acaso el único polo estético que les atrajo fue la "gracia"» (p. 91); el que «la variedad fisonómica del arte flamenco determina uno de sus rasgos fundamentales. En bloque puede afirmarse que es un arte gesticulador por excelencia» (p. 94); el hiperbolismo fundamental de este arte, en este punto en estrecha vinculación con las formas de vida típicas del Mediterráneo, si bien la singularidad no deja de serle propia de algún modo, puesto que tal hiperbolismo se resuelve, con características muy especiales, en lo que V. Gennep denomina *dramatosía* o *megalosía dramatizante,* concretada por Molina en el flamenco como *megalopatetismo,* «interpretable como una forma de "masoquismo" en su complacencia romántica en el dolor y el culto muy extendido al "sufrimiento"» (p. 99); y, como resumen de este capítulo, la división de las *convencionalizaciones* del flamenco en occidentales y orientales, atribuyendo a las de esta última procedencia la genuina naturaleza flamenca.

Igualmente destacable, dentro del mérito general de la obra, es el capítulo en que Molina estudia el *habitat* flamenco, en el que vuelve, en el campo ahora de la antropología, a un tema que, como he señalado al tratar del *Glosario andaluz,* figura entre sus predilectos: la casa. A él dedica el apartado «Moradas del arte flamenco», afirmando al final de su agudo estudio: «En la morada flamenca (interpretados en libre composición unitaria los diversos tipos de vivienda de modo que, así integrados, constituyan un "edificio imaginario") el eje doméstico presenta polaridad propia, si bien no exclusiva. Hay un "polo cósmico" representado por la cueva y en parte por la herrería y un "polo humano" que encarnan la taberna, el teatro, la sala de fiestas» (página 127). Las dos últimas partes del libro proporcionan a R. Molina ocasión para referirse a aspectos actuales del flamenco y especialmente a sus estructuras artístico-comerciales. La investigación, por otra parte, aun sin salir de su objeto propio, le lleva a determinar ciertos aspectos formales. Así, cuando con ocasión de tratar de la boda gitana, afirma: «O la alborea es síntesis misteriosa de casi toda la gama flamenca o las diversas modalidades flamencas proceden de

ella» (p. 162). Dentro del optimismo que sobre el presente y el futuro del flamenco parece mostrar el autor, señala la importancia que en el auge de este arte ha tenido y tiene el *snob* y en general la *moda*. «Esta —afirma— es altamente favorable al flamenco. El ambiente general donde triunfaron los impresionantes ritmos afrocubanos, africanos, "blues", "espirituales negros" y la música de jazz (que tantas afinidades presenta con el arte flamenco incluso en las etapas fundamentales de su historia) tenía que serle necesariamente propicio. Esto, sin contar las influencias músico-literarias que trabajan positivamente de manera ininterrumpida desde 1920 por lo menos» (p. 179). Contrasta este optimismo con la opinión que sostiene Fernando Quiñones, prologuista de esta obra, quien afirma que el arte flamenco ha entrado «en una crisis probablemente irreversible» (p. 11). Y es precisamente Quiñones quien prodiga al autor el mejor elogio que podría tributársele: «En realidad, y si ello no fuera tan feo como pretencioso, el título de este libro debería aparecer entre interrogaciones, ya que Ricardo Molina arroja en él una aclaradora luz donde la sombra reinaba y derriba aquí, en gran parte, muchos de los cacareados arcanos del flamenco» (p. 11).

Aun compartiendo este criterio elogioso, creo que no deben escapársenos algunas limitaciones fatales de la obra, derivadas paradójicamente de aquello mismo que constituye su mejor cualidad: su sistematización generalizadora. Tanto en este libro como en *Mundo y formas del cante flamenco*, Ricardo Molina llevó a cabo con imponderable acierto la tarea más urgente: la fundación de una estructura sobre la que cimentar con detalle los múltiples compartimientos del arte flamenco. A los flamencólogos entusiastas toca ahora describir en sus pormenores muchas de las zonas tan nítidamente deslindadas por Ricardo Molina, aunque en nuevo elogio de éste hay que decir que él mismo, en *Misterios del arte flamenco*, apunta ya cuáles deberían ser algunos de los más inmediatos trabajos: «el flamenco ha recorrido un ciclo evolutivo, que algún día estudiaremos con detenimiento» (p. 167); «la valoración verbal del flamenco constituiría un estudio sugestivo» (nota de la p. 168); «vestidos, juegos, deportes, religión (grado de religiosidad), locus urbano, etc., constituyen los principales símbolos "indicadores de la clase social". Habría que investigarlos en los flamencos, donde alcanzan enorme valor expresivo» (nota de la p. 169). Junto a estas tareas, una deseable, aunque nada fácil, *Historia de los grupos gitano-andaluces*, lo más completa y rigurosa posible, podría constituir otro tema de urgencia para fijar definitivamente aspectos esenciales relacionados con el flamenco, que Ricardo Molina trata, pero no agota.

Lamentamos, al cumplirse el año de su definitiva ausencia, la pérdida del poeta y flamencólogo. Y deseamos que, como defensor de Andalucía y como estudioso de algunas de sus más típicas formas culturales, la obra de Ricardo Molina tenga continuación en la misma línea valiosa en que él supo situar sus aportaciones.—FRANCISCO LUCIO *(Martínez Anido, 37. TARRASA. Barcelona).*

JORGE DEMERSON: *La Real Sociedad Económica de Amigos del País, de Avila (1786-1857).* Excelentísima Diputación Provincial de Avila. Instituto «Gran Duque de Alba». Avila, 1968; 163 págs.

Este libro aparece firmado por *Jorge Demerson* (y no Georges), quizá por haber sido escrito directamente en castellano, y acaso también para subrayar junto a su condición hispanista su modestia de historia menor.

La de Avila fue una de esas pequeñas sociedades de provincia, de importancia meramente local, pero cuyo estudio en conjunto, si fuese posible, nos daría una idea de la real penetración de las *luces* en el último tercio del siglo XVIII. Ya en la *Introducción* (pág. 8), Demerson califica de modesta a la Sociedad de Avila. No por ello es este estudio menos meritorio. Mucha erudición nos hace falta para poder trazar la Historia de España en sus últimas centurias (para no hablar de otras épocas).

Fuente de este estudio es un grueso legajo —grueso, pero incompleto— que se encuentra actualmente en la Casa de la Cultura abulense. Poco se sabía sobre esta Sociedad. Demerson no la encontró citada al estudiar la reunión de los cinco hospitales de Avila. Sin embargo, la cita Godoy en sus *Memorias* y de pasada Juan Martín Carramolino, historiador oficial de la ciudad de Santa Teresa. Podríamos añadir que la menciona Llorente en un artículo de enero de 1820, publicado en la *Revue Encyclopédique* (1).

A raíz de fundarse la Matritense se pensó en hacer lo mismo en Avila. Pero hasta diez años después, en 1785, no prosperó la idea. La primera junta se celebró el 24 de enero de 1786. Demerson, con buen acuerdo, no se limita a estudiar la vida de esta Sociedad durante los reinados de Carlos III y Carlos IV —lo que sería bien poca cosa—, sino hasta su desaparición en 1857. La insuficiente documentación y

(1) *Notice sur les Académies, les Associations littéraires, les Sociétés patriotiques, les Universités, Colléges, Séminaires, et autres établissemens* [sic] *d'instruction publique en Espagne, Revue Encyclopédique,* Janvier 1820, pp. 237-247.

los largos y frecuentes períodos de inactividad total de la Sociedad, no le permiten un estudio cronológico —lo que equivaldría a hacer la historia de Avila y de España durante tres cuartos de siglo—, sino temático. A lo largo de doce capítulos y tres apéndices, describe los orígenes de la Sociedad, su desenvolvimiento en el tiempo, su composición social y situación financiera, y su actitud con referencia a los grandes temas: beneficencia, higiene y medicina, escuelas patrióticas y enseñanza, agricultura, artes y oficios, caminos y urbanización, recepción del pensamiento impreso. Traza también algunas semblanzas de socios beneméritos, por desgracia referidas tan sólo a su actuación como tales. En los apéndices nos da una útil relación de socios, extractos de los Estatutos de las Sociedades Económicas (1835), y una lista de impresos mencionados en los documentos de la Sociedad abulense.

De 1786 a 1857, es decir, en setenta y un años de vida, la Sociedad no celebró sesión alguna durante un total de cuarenta y ocho, y en los veintitrés años restantes, en los que celebró sesión, se caracterizó por una extrema irregularidad, tanto en el número de juntas como en el de socios que acudían a ellas. Su autonomía duró poco: a partir de 1814, y más todavía con el restablecimiento de la Constitución de 1820, se convierte en un elemento más del engranaje administrativo oficial. El jefe político manda en ella: por eso no es extraña la larga interrupción de la Sociedad de 1821 a 1834, y que en lo futuro, en su composición social, abunden los funcionarios. Antes han predominado los eclesiásticos, algún noble y —con palabras del autor— «el elemento activo de la económica abulense fue lo que ahora correspondería a la burguesía desahogada, aun cuando no existía entonces la burguesía como clase: fabricantes, notarios o escribanos, propietarios, oficiales municipales, etc.» (pág. 40). Acaso el hecho de que la abulense fuese impulsada por una clase prácticamente inexistente, explica su escasa vitalidad.

Verdaderamente a partir de la introducción del liberalismo en España, las sociedades económicas se convierten en recuerdo del pasado, mantenido oficialmente, refugio de conservadores que no quisieran aparecer como reaccionarios. Son siempre útiles, sin embargo, incluso cuando su máxima virtud es la humildad de sus medios.

En el haber de la económica abulense se cuenta la organización de las *sopas económicas* en 1804, discutida solución a la terrible miseria del país, especialmente grave aquel año; la construcción de un lavadero en 1817, la propaganda en favor de la vacuna en 1819 —con aportación de 320 reales—; la creación o mantenimiento de escuelas de hilazas en 1790 y 1803-1808. En materia de agricultura, su actividad no pasa de intermediaria entre el pensamiento ilustrado y los campe-

sinos de la comarca, es decir, labor de vulgarización. Aportaciones técnicas, ninguna. Demerson cuenta con este motivo una muy curiosa historia. En 1817 la Sociedad recibe un modelo del trillo del señor Herrarte, enviado por la Económica de Valladolid. Un socio de Avila, don Juan Lorenzo Fernández, propone unas mejoras al trillo de Herrarte, y a pesar de que se demuestra experimentalmente la superioridad del trillo de Fernández, la Sociedad lo rechazó y se atuvo al modelo vallisoletano. «... don Juan Lorenzo Fernández se retiró a su finca de San Bartolomé de Pinares, donde meditó sobre la malicia de los hombres...» (pág. 91) (2). En materia de artes y oficios, la Sociedad contrata en 1804 a un maestro cerrajero, con poco éxito. Y con mencionar algún arreglo de caminos está hecho el balance de la Económica abulense. Pero, junto a estas realizaciones, muchos intentos fallidos por culpa ajena o propia. En cuanto al pensamiento impreso, Demerson concluye que «debían de leer poco nuestros abulenses» (página 115). La Sociedad sólo publicó sus Estatutos, en Madrid, en 1787, y al parecer no formó biblioteca.

En resumen, este libro de Demerson es un buen antídoto contra las generalizaciones grandiosas. Aunque sólo fuese por esto, debemos estarle agradecidos. El volumen lleva un prólogo de Pedro Laín Entralgo.—ALBERTO GIL NOVALES. *(Calle Vallecas, 4, 3.º A. MADRID.)*

RICARDO DOMENECH, NARRADOR

El lector de esta revista conoce bien la labor de Ricardo Doménech como crítico teatral: excelentemente informado, abierto siempre a las búsquedas y problemas que el teatro plantea en nuestro tiempo y —lo que es todavía menos frecuente— tan ponderado en sus juicios como abierto y progresivo en su tendencia crítica. Pero además de esta tarea (o fundamentalmente) Doménech es un narrador bien dotado que ha obtenido importantes premios y que publica ahora un libro de relatos bajo el sugestivo título de *La rebelión humana* (*).

El volumen comprende diez narraciones que poseen una evidente

(2) El trillo de Herrarte todavía se anunciaba en 1820. Vid. ANDRÉS HERRARTE: *Tratado del trillo económico;* el mismo: *Informe descriptivo de un arado limonero, reformado y presentado a la Real Sociedad de Valladolid por su individuo de mérito don...* Vid. también: JUAN ALVAREZ GUERRA: *Tratado de las reformas del trillo;* los tres títulos, publicados por la Sociedad Económica de Valladolid, y anunciados en *Miscelánea de comercio, política y literatura,* núm. 178, 25 agosto 1820, página 2/2.

(*) RICARDO DOMÉNECH: *La rebelión humana.* Taurus Ediciones, Col. Narraciones número 14, Madrid, 1968.

unidad de tono, lenguaje y estilo, además de la cercanía e incluso confluencia de temas. Encaja dentro de lo que hemos dado en llamar «literatura social» en su doble aspecto de testimonio de situaciones injustas y de protesta contra ellas. Concretamente, nos ofrece una serie de visiones complementarias acerca del campo español, o, mejor dicho, de la situación del campesino español en una amplia zona de nuestra geografía (¿Castilla?, ¿La Mancha?), verdadera «tierra desolada» a causa de la pobreza del suelo, la injusta distribución y la ineficaz explotación agrícola. El título —conviene advertirlo— no corresponde al de ninguno de los cuentos, según la costumbre habitual, sino que es el eje ideológico a través del cual podemos comprenderlos todos.

Especialmente interesante me ha parecido la primera narración: «Habla Simón Pacheco». En sólo once páginas tenemos aquí el germen de una figura humana realmente atractiva. El protagonista es un «maestro rural, hombre bueno, triste y solitario». Según la viejísima y eficaz fórmula, unos supuestos compiladores se limitan a ofrecernos los papeles que este hombre dejó a su muerte. Se trata sólo de 23 fragmentos numerados. Así pues, la estructura es de diario o «collage», con notas sueltas, citas, recortes de periódicos... No hay que decir que este procedimiento proporciona una notable ligereza al ritmo narrativo, sin necesidad de transiciones, a la vez que deja al protagonista en una semipenumbra muy favorable para la creación de una figura rica y compleja.

De los 23 fragmentos, me parece fundamental el segundo, no sólo para este cuento sino para entender adecuadamente todo el volumen. Es éste: «La rebelión humana es ese momento magnífico en el mundo en que un hombre, uno cualquiera, dice que no, que ya está bien de tanto estar mal la cosa. Decir no al presente es decir sí al porvenir. Hacen falta hombres nuevos en el mundo que digan sí al porvenir.»

Y se completa con el número 15: «La rebelión humana es decir sí a lo que se puede ser. La esencia de la rebelión humana, lo que la pone en marcha, es la conciencia de que se puede ser más de lo que se es, principalmente cuando lo que se es consiste en vivir en un mundo que no está hecho a la medida del hombre.» Así pues, lo que hace Simón Pacheco es una proclamación teórica del decir-que-no, que me recuerda la de Carlos Fuentes en su *Cambio de piel* (con las debidas diferencias), y la exposición de algunos ejemplos concretos.

Simón Pacheco lee las estadísticas sobre el hambre en el mundo y sobre los excedentes agrícolas y las anota en su diario. Siente la naturaleza de un modo hondamente enraizado en la realidad geográfica e histórica de nuestra patria. (Al fondo, la guerra, guerra entre hermanos.)

En ocasiones se percibe un regusto del Machado cantor popular: «Ay, mapa, ladrillo roto. ¿Quién te ha roto? ¿Y quién te ve?» (p. 21).

Estilísticamente, busca Doménech la sencillez, la desnuda concisión que supone ausencia de mala «literatura»: «Un valle. Un árbol. Pardas colinas a lo lejos. El sol. Un camino. Un hombre. He aquí una estampa que podríamos adornar con muchos adjetivos. Pero lo que yo me pregunto es: ¿Quién es ese hombre? ¿Adónde va?» (p. 21).

Este cuento es «social» pero también (respetemos la terminología aceptada) «intelectual». Sabe elegir citas literarias auténticamente significativas: los estoicos, un admirable fragmento de Alfonso X... Entre los clásicos españoles, como es lógico, Cervantes, en una de sus humanísimas frases: «porque siempre las desdichas persiguen al buen ingenio...». Es el aspecto de Cervantes citado ardientemente por Cela, hace poco, en la Academia Española; el mismo que ha inspirado los nobles sonetos de Ramón de Garciasol. Personalmente no puedo por menos de alegrarme de que algunos escritores españoles actuales sepan elegir así—humana y no arqueológicamente—a sus clásicos.

Simón Pacheco lee la *Biblia,* se preocupa por su patria, tiene ideas... Pero no es un símbolo desencarnado sino una figura humana que recibe reprimendas—excelente efecto irónico—por no fomentar suficientemente el deporte entre sus alumnos.

Nos gustaría saber más de este hombre, de sus reacciones ante otros libros, ante otros paisajes... Ya sé que el lector habitual no soportaría quizá esta estructura durante cientos de páginas. O quizá sí, ¿quién lo puede decir? Pero también sé que, como simple lector, este relato me ha sabido a poco. Y como crítico, aunque comprendo los problemas que eso supone, creo que constituye una primera versión de novela corta o novela que pueden tener gran interés.

Me he detenido, guiado de preferencias personales, en este cuento que se despega notablemente de los otros, a los que sólo de pasada voy a aludir. «La fiesta» es una estampa rural que hace vivir ante nosotros (sin describirlas expresamente) un medio y unas circunstancias que roza lo sentimental, pero sabe evitar este peligroso escollo. «El bracero» nos presenta la búsqueda de trabajo (¿qué adjetivo podríamos aplicarle?) con un ritmo progresivamente acelerado que desemboca en un estallido incontenible. El tema del éxodo, en sus diversos aspectos, constituye el lazo de unión de diversos cuentos: el deseo colectivo y sin perfiles concretos («La llamada»), la emigración por amor («Manolito y Rosario»), la vuelta al pueblo («Los gañanes»). Más alegre, más optimista que los otros es «El ladrón», en el que resuelve muy acertadamente la conversación entre un niño y un hombre.

Creo que «La buena suerte» no es más que la ampliación (muy lo-

grada, desde luego) de una noticia periodística a la que alude Simón Pacheco. «La decisión» es interesante por su uso discreto (quiero decir: sin espectacularidad llamativa) de la narración en segunda persona. El protagonista es un joven médico que cree en la ciencia como único apostolado y solución; pero la ciencia no lo resuelve todo, como vemos en un excelente final abierto... Muy parecida es la lección que se desprende de «Los tractores»: el problema del campo no es exclusivamente económico. Desde un punto de vista estrictamente literario, quizá sea éste el cuento más logrado de todos, sobre todo por su final, en el que las mudas cabezas que aparecen en las ventanas y en las puertas poseen un valor simbólico y una eficacia sugestiva realmente logrados.

Con un lenguaje muy escueto, Ricardo Doménech resuelve bien las dificultades del diálogo realista. Su mayor acierto reside quizá en los finales, en los que sabe rehuir el efectismo y dejar abierto un amplio campo a nuestra imaginación para que complete la historia. La dificultad mayor que plantea el tema consiste en el paso —en general, bien resuelto— de la perspectiva de los labradores a la del escritor, mucho más consciente y crítica.

El libro aparece dentro de la colección de narraciones de Taurus Ediciones, que ha prestado un eficaz servicio a nuestra literatura. El cuento sigue siendo —a nuestro modo de ver— el aprendizaje imprescindible para el novelista. Un público realmente aficionado a la narración, y no sólo a las propagandas absurdas de los premios, debería favorecer las colecciones de este tipo. Un reparo a todas ellas: el excesivo transcurso de tiempo entre un volumen y el siguiente aminora, indudablemente, las pérdidas económicas, pero impide también la formación de un público fiel a la colección y al género. Además de todo esto, la gran lentitud en la edición perjudica de modo notable el contenido mismo de la obra y su repercusión en el lector. Pero todo esto es predicar verdades en el desierto... En el caso concreto del libro que hemos examinado, echamos de menos la indicación de las fechas de estos cuentos que nos permitiese apreciar debidamente su valor y la evolución de su autor.—ANDRÉS AMORÓS *(Bretón de los Herreros, número 65. MADRID).*

Carlos Ramos-Gil: *Claves líricas de García Lorca (Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos).* Ed. Aguilar, Madrid, 1967.

A la gloria póstuma de Lorca han coadyuvado, como es de todos sabido, ciertas penosas circunstancias de signo no estrictamente literario. Parejamente a una corriente de mitificación del poeta granadino fundada en las razones señaladas, ha ido creciendo también otra basta bibliografía más o menos folklórica y prescindente en la que pretendía acreditárselo como una especie de ministro plenipotenciario de la gitanería ante los dioses del Olimpo. Sustrayéndose a esta doble —y equívoca— opción, no han faltado tampoco quienes, desde un principio —y aquí es preciso recordar, entre otros, a Angel del Río—, acertaron a vislumbrar un tercer Lorca menos gratuito y anecdótico, más relativizado e inusitadamente complejo.

La bibliografía lorquiana es, sin discusión, una de las más abigarradas de toda la literatura moderna. Es posible afirmar, sin temor a incurrir en exageraciones, que, entre los poetas de su generación, sólo Lorca ha sido estudiado con la asiduidad y la devoción reservada a los grandes poetas. En efecto, es un hecho que Lorca por sí solo probablemente ha dado origen a más estudios que el resto de los poetas de su generación en su conjunto. En estos últimos dos años, por ejemplo, han sido consagrados al poeta más de media docena de extensos estudiosos (1). Pero entre la inevitable morralla de tanta «efedericología» barata, comienzan a menudear, como se verá en seguida, los estudios y ensayos realmente dilucidadores que, al cabo de los años, permiten al lector acceder a un Lorca cuya poesía revela, más allá de todo su trillado pintoresquismo, un complejo simbólico significativamente ambiguo y variado. Es así que, simultáneamente con la importante biografía consagrada al poeta por Marcelle Auclair (2), acaba de aparecer en España este estudio crítico de Carlos Ramos-Gil que quizá sea el más penetrante, ecuánime y completo de cuantos hasta el presente se han escrito sobre el poeta.

El estudio consta de cinco extensos capítulos, titulados, respectivamente, «Metas y caminos de una poesía apasionante», «El eco de la canción añeja», «Los nuevos odres», «Atisbos de un mundo primario» y «El reclamo de la muerte». A lo largo de sus 334 páginas, el autor cumple puntualmente su promesa de dejar aparte, «siempre que no

---

(1) Aparte de los que más adelante mencionaré, en este momento me vienen a la memoria *Lorca,* Editions Universitaires, París, 1967, de Carlos Edmundo de Ory, y *Lorca, poeta maldito,* Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1968, de Francisco Umbral.

(2) Marcelle Auclair: *Enfance et mort de García Lorca,* Editions du Seuil, París, 1967.

sea imprescindible, el pormenor simplemente curioso, la mera búsqueda de fuentes o los detalles secundarios». Omite, también, el habitual esquema biográfico. El resultado es una investigación destinada al lector que haya superado ya ese estadio informativo necesario e indispensable. El mundo erigido por la poesía de Lorca, en suma, cuenta más que esos exóticos arrabales por los que tanto gustan de merodear los federicólogos al uso, y el estudio concluye por resultar una suerte de minuciosa evaluación de prácticamente toda la bibliografía lorquiana anterior y un intento de cauta apertura hacia nuevos horizontes interpretativos.

En el primero de estos ensayos Ramos-Gil esboza las líneas generales de su trabajo, temas y formulaciones que encontrarán su adecuado desarrollo en los cuatro ensayos restantes de la obra. Es a partir del segundo, «Ecos de la canción añeja», en consecuencia, que el autor nos introduce de lleno en el campo de la investigación. Ramos-Gil comienza por establecer una necesaria distinción entre símbolo y emblema. «El emblema —según escribe el autor— es un símbolo fosilizado, el valor simbólico que en las creencias y supersticiones populares, e incluso en la literatura, se da a ciertas plantas, animales, colores, aspectos naturales, etc. La frontera entre el emblema y el símbolo es casi imperceptible, por cuanto el emblema es en realidad un símbolo gastado» (pág. 99). A partir de esta básica comprobación, el autor muestra cómo la parábola no sólo creadora, sino incluso vital, de Lorca puede ser reconstruida siguiendo la evolución de los emblemas tradicionales adoptados por el poeta en sus estadios iniciales y que, sometidos a lo largo de los años a intensas metamorfosis, terminarán por convertirse en las claves primordiales de su propio lenguaje simbólico.

Así es posible advertirlo en el estudio que el autor dedica al símbolo lorquiano fundamental, la luna, pasaje que por sí constituye un verdadero y ejemplar tratado de selenología, en el que no faltan documentadas alusiones a la tradición popular, a las religiones primitivas, a la simbología romántica, etc. En el *Libro de poemas* la luna ya aparecía como un motivo popular de significación sobrentendida tanto para el poeta como para el lector. La luna es árbitro y testigo de la ilusión, aunque simultáneamente la empañe. Se trataba, en todo caso, de una amenaza distante, ambiguamente indicadora de que la felicidad sobre la tierra está siempre en entredicho. «En los libros previos al *Romancero gitano*, el poeta va dejando cabos sueltos que nos hacen conjeturar que todos los atributos poéticos de la luna están netamente dibujados cuando Lorca compone su obra maestra. No quiere esto decir que el autor idease fría e intelectualmente esa economía lunar; sencillamente ha llegado a ella» (pág. 233). Pero a partir del

Romancero el poeta prescinde ya de la anécdota. Paulatinamente la luna se transforma en símbolo o personificación máxima del acoso perturbador de la existencia.

Esto se ve con claridad en su famoso *Romancero gitano.* Aquí la luna es ya «una potencia fatídica que espolea los impulsos de la vida y los anula en la muerte para que recomiencen tal vez su inútil y desvariado ciclo» (pág. 233). El *Romancero* marca en este sentido el punto exacto en que las fuerzas irracionales derrotan a los esquemas heredados por la conciencia y en que ésta, impotente para comprender por sí misma la realidad y la existencia en toda su complejidad, comienza a erigir sus propios mitos, sus explicaciones provisorias de esa realidad inaprehensible a través de los dogmas de la religión o las concepciones tradicionales. La poesía, en suma, se convierte, una vez más, en testimonio de la insolvencia radical de un modo determinado de pensamiento. En una naturaleza animada de poderes de vida y muerte que, poéticamente, excluye o no tiene en cuenta la intervención de una divinidad ultramundana, la luna pelada, verde y fría, es la imagen por excelencia del poder abominable de la muerte, y su fulgor siniestro (verde en el *Romancero,* blanco en *Poeta en Nueva York)* instaura una suerte de ámbito en que la muerte despliega sus poderes aniquiladores.

Ese orbe regido por la luna, en el que con aire de juego despreocupado todo parece al acecho, es, en resumidas cuentas, una máscara o una mitología *sui generis.* Lorca se vale de él para objetivar sus inquietudes y darles vida propia. La falsa imagen de un Lorca populista y folklórico proviene tal vez de que el poeta se ha servido de este ámbito lunar, como en el *Romancero* también de los gitanos y en *Poeta en Nueva York* de los negros, como meras cajas de resonancia de unos anhelos profundos y una desazón existencial que en el *Diván del Tamarit* y los *Sonetos del amor oscuro* se reflejarían ya liberados de pormenores ocultadores. Todo poeta se forja su propia tabla de correspondencias y valores, y en ello radica precisamente lo que llamamos estilo poético. Estos valores y estas correspondencias, en el caso de Lorca, están tomados de la tradición. A través de ellos, Lorca nos traslada, tal vez sin proponérselo, a otros estadios menos sofisticados por la cultura y menos agostados por la razón. Paradójicamente, las fuerzas oscuras que emanan del cielo y el ambiente, hostigando a las criaturas (especialmente a negros y gitanos, seres primitivos e irracionales) y al propio Lorca, son positivas a su manera: contribuyen a realzar y aguijar las fuerzas de la vida desatando el río de las pasiones humanas.

Varios poetas de la generación de Lorca (Cernuda, más periférica-

mente Aleixandre, etc.) se mostraron particularmente obsesionados por la posibilidad de conseguir una realidad satisfactoria, en «un intento de recobrar una cierta inocencia paradisíaca, casi original, muy lejos de los conceptos y de la moralidad tradicionales» (3). En uno de sus primeros poemas el propio Lorca afirma que la tierra es «el probable paraíso perdido», un paraíso fundado sobre la base de la realidad casi exclusivamente percibida por los sentidos y, dentro de ella, en primer lugar, mediante la actividad erótica. No debe sorprender, en tal sentido, que algunos de estos poetas (y Lorca entre ellos) desembocaran en la homosexualidad (4). Por la misma época otro gran poeta, T. S. Eliot —poeta alejandrino (en sentido no peyorativo), como lo llama Curtius— intenta restaurar los vínculos abolidos con «los vestigios de una humanidad ligada aún a la naturaleza, a la tierra y a los astros, en contraste con nuestra religión espiritualizada en demasía y con nuestra vida desganada y rutinaria». Confrontado con Eliot, el poeta granadino revela su condición de cantor primitivo, local y limitado. Sin embargo, en su modo análogo de experimentar ese apremio y hacerse eco de la llamada conjunta de Eros y Thánatos está su propia grandeza.

T. S. Eliot está, incuestionablemente, en los antípodas de Lorca. Erudito e historiador de las religiones, todo está visto, en su poesía, a través de un tamiz refinado y de una perspectiva histórico-cultural de primer orden. En el caso de Lorca no corresponde suponer una inspiración erudita. Se trataría, por el contrario, de una recaída inconsciente. Este hecho es altamente significativo. Preso de su propia cultura, Eliot no habría ido más allá de la mera formulación de su nostalgia hacia una época —una cultura— ya irremediablemente condenada (5). Estaríamos en presencia de una crítica de la civilización moderna expresada mediante la legitimación indirecta de las formas de la cultura creada por esa misma civilización (las que Eliot emplea para la formulación de su crítica). La coyuntura de Lorca habría sido un afortunado avatar: los conocimientos literarios, en vez de amortiguar las resonancias añejas de su formación campesina, las habrían refinado y aquilatado (6). Esto nos lleva a la conclusión de que los matices lo-

---

(3) Cfr. J. M. AGUIRRE: «El sonambulismo de Federico García Lorca», en *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. XLIV, p. 268 (octubre 1967).

(4) Pudorosamente Ramos-Gil se detiene cada vez que el desarrollo de la exposición va a desembocar en la inevitable comprobación —por vía de su creación poética— de la homosexualidad lorquiana, sobre la cual ya existen datos más que suficientes para acreditar la hipótesis como verdadera. Un magnífico estudio sobre el tema se encontrará en el trabajo de J. M. Aguirre citado en la nota anterior.

(5) Obviamente esto no implica un juicio de valor. T. S. Eliot es un poeta incuestionablemente superior a Lorca. Se trata sólo de una verificación de actitudes.

(6) Aquí se equivoca Francisco Umbral. En el caso de Lorca, más que de un poeta maldito correspondería, a mi juicio, hablar de un poeta primitivo.

calistas no pasan en Lorca de ser un mero instrumento. Lo realmente importante es que el poeta habría conseguido captar la mentalidad primitiva: revivir desde su interior la actitud mítica de los hijos libres de la tierra, el reflejo de un mundo en el cual la ciencia y la visión organizadas no existen todavía y todo parece estar envuelto en un velo de misterio. De este modo, ese característico sacudón que la poesía de Lorca provoca habitualmente en el lector podría entenderse como el resultado de la apelación de esta poesía a los estratos prelógicos de la conciencia.

Aquí conviene abrir un paréntesis y efectuar una acotación necesaria. No todo el esquema anterior aparece desarrollado en el estudio de Ramos-Gil, pero sí están en él virtualmente contenidos los elementos que posibilitan una interpretación de este tipo. Adscripto oblicuamente a la órbita del *new criticism,* el autor muestra una intransigente renuncia a dejarse arrastrar por las implicaciones derivadas de la trayectoria vital del poeta. Esto no es en sí pernicioso. Con sus *Claves líricas de García Lorca,* Ramos-Gil ha compuesto —como al principio de esta reseña anunciamos— una obra capital para la comprensión del mundo del poeta granadino, tal vez la más importante de cuantas integran a la fecha la vasta bibliografía lorquiana. Falta ahora el exegeta integral —simbiosis de historiador, psicoanalista, filólogo y técnico de las letras— capaz de realizar con Lorca algo similar a lo efectuado por Etiemble en el caso de Rimbaud, Harry Levin en el de Joyce o Harold Painter en el de Proust. Hasta tanto ese fenómeno improbable se produzca, la obra erudita, amena y sagaz de Carlos Ramos-Gil continuará disfrutando de su merecida condición de vehículo insustituible —a juicio de quien esto escribe— para una cabal comprensión de muchas insólitas facetas del complejo universo lorquiano.—JUAN CARLOS CURUTCHET. *(5915 rue des Erables, app. 26. MONTREAL. Canadá.)*

JULIO ORTEGA: *La contemplación y la fiesta (ensayos sobre la nueva novela latinoamericana).* Editorial Universitaria. Lima, 1968.

La lengua española ha recobrado en América desde hace unos años su belleza y su capacidad imaginativa gracias a la labor de unos novelistas que invaden hoy nuestra empobrecida península narrativa. Es el caso de afirmar que a estos novelistas se los encuentra uno, felizmente, hasta en la sopa: figúrense ustedes si la pasión ha alcanzado cimas sobrecogedoras que un diario madrileño ha señalado a Gabriel García Márquez como uno de los personajes «populares» del

año. Una suerte de orgasmo colectivo ha espoleado la actividad consumidora —que no me atrevo a llamar lectora— de nuestro público, hasta alcanzar cifras de venta que sobrecogen el ánimo: que por estos pagos, y con niveles de calidad artística que bordean lo extraordinario, se alcance tal difusión de unas novelísticas, no deja de ser excepcional. Sin embargo, obvio es decir que, cualesquiera que sean las razones, el fenómeno —no totalmente ajeno, a pesar de todo, a lo que desde siempre se ha llamado *snobismo*—, no deja de presentar un carácter marcadamente positivo. Y no dudo en calificarlo así porque se trata de una novelística de indudable interés: para mí, y como definición provisional, podría decir que se trata, en líneas generales, del hombre en la historia a partir de un lenguaje nuevo que defina mejor que en el pasado esa relación; y creo, además, que los novelistas que están posibilitando este nuevo entendimiento, estas nuevas coordenadas de un humanismo que quiere ser previsor, como todo arte comprometido en la aventura del hombre, son hombres de indiscutible talento y de una fidelidad tal a sí mismos que habríamos de incluir a alguno de ellos en una especie de martirologio laico: Julio Cortázar es una prueba concluyente de ello, porque en ningún otro se da, con perfiles tan acusados, la capacidad inmensa de fabulación y el dominio de un lenguaje que podríamos llamar «tradicional» y la paternidad de este engendro entrañable de *Rayuela,* esa aventura del espíritu que es como una vía de penetración por la que habrán de discurrir muchos de nuestros afanes futuros; pero ella, en sí misma, es un tanteo, con zonas entibadas de modo definitivo, si es que en arte puede hablarse de una consolidación *ad perpetuum,* y otras que son meros interrogantes.

El libro de Julio Ortega, como indica el subtítulo, gira en torno del tema apasionante de la literatura latinoamericana del momento. Consta de una nota introductoria, en la que el autor nos indica que en este libro sólo quiere mostrar una imagen parcial de la nueva narrativa, a la vez que promete para una edifición futura la inclusión de autores tan importantes como José Lezama Lima, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, José María Arguedas y otros narradores más jóvenes; en el ensayo que viene a continuación establece Ortega, a modo de preámbulo, las coordenadas generales de esta narrativa, la diferenciación de la novela latinoamericana como género, y lo hace de un modo que requiere la lectura atenta, pero cuyo premio, al término de la misma, consiste en el conocimiento de las claves de este arte singular y arrollador. Disiento de Julio Ortega cuando afirma que el *nouveau roman* está en la textura narrativa de los autores que nos ocupan, pues creo, de una parte, que el *nouveau*

roman fue un arte de crisis y, como tal, con escasa capacidad fecundadora; de otra, estoy con el maestro Carpentier cuando afirma que el *nouveau roman* se opone por principio a las nuevas estéticas del continente narrativo americano (Véase *Cuadernos para el Diálago,* página 24, número 61). Mucho más difícil de admitir me resulta la posición de Ortega y de otros muchos ensayistas, de considerar la novela latinoamericana como un todo. Personalmente estimo que existen en la hora presente grandes novelistas latinoamericanos con preocupaciones estéticas, ideológicas y hasta funcionales de muy distinto calibre. Mucho mejor de lo que pudiera decirlo yo, lo precisaba Gabriel García Márquez en entrevista publicada en el número 237 de *Indice:* «El *boom* de la narrativa americana... —dice el autor de *Cien años de soledad*— tienen causas fundamentalmente políticas. Antes de que se produjera, había en América escritores tan valiosos como Cortázar, que empezó a escribir antes de 1950, o Carpentier, que lo hizo mucho antes, y nadie se ocupaba de ellos. Por otra parte, no se puede hablar de una novela latinoamericana, sino de diversos novelistas latinoamericanos, cada uno de los cuales sigue su propio camino. Cuba los ha conexionado, creando una conciencia americana.» Sobre el mismo tema, Carlos Fuentes declara a Emir Rodríguez Monegal: «Bueno, son muchos los motivos que me traen [a París]. Desde luego, escapar un poco del canibalismo ambiente en la vida cultural mexicana, propio no sólo de México, sino de toda América Latina. Creo que América Latina, como tú bien sabes, es una especie de Balcanes de la cultura, sobre todo en la vida literaria...», para decir al final de la entrevista que los críticos de Europa y los Estados Unidos insisten en «considerar la literatura latinoamericana como un todo». A lo que replica Rodríguez Monegal: «Lo que nos trae de nuevo al cosmopolitismo latinoamericano.» «Sí, sí —dice Carlos Fuentes—, sólo que hablamos de cosmopolitismo y se nos olvida lo fragmentados que estamos nosotros. Hay que crear un primer cosmopolitismo entre la Patagonia y el Río Bravo del Norte» *(Mundo Nuevo,* número 1, julio de 1966).

La segunda parte del libro constituye su aspecto más importante y es a mi juicio una excelente a la par que lúcida introducción en el mundo novelesco de diversos autores, estudiados a través de su única o únicas novelas o de la novela más representativa. Juan Rulfo con *Pedro Páramo,* Julio Cortázar con *Rayuela,* Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad,* Mario Vargas Llosa con *Los cachorros,* Carlos Fuentes con *Cambio de piel,* Guillermo Cabrera Infante con *Tres tristes tigres* y Néstor Sánchez con *Nosotros dos* y *Siberia Blues,* han sido examinados, como decimos, con tanto ahínco como seriedad,

de tal modo que esperamos con impaciencia la nueva edición, ampliada, que se nos anuncia en la nota preliminar.

El libro viene avalado por un apéndice bibliográfico de gran utilidad.—ANTONIO NÚÑEZ *(Polígono C, 134. Moratalaz. MADRID-18).*

SYLVANUS G. MORLEY: *The Ancient Maya.* 3.ª edición, revisada por George W. Brainerd («An Appraisal of the Maya Civilization», por Betty Bell). Stanford University Press. 507 pp. + 102 láms. + 57 figuras. Stanford. 1968.

La aparición del libro de Morley *The Ancient Maya* en 1946, constituyó, sin duda, un acontecimiento de gran importancia, si no en el desarrollo de la ciencia mayística misma, sí, al menos, en la difusión y popularización de los conocimientos en torno a esta antigua civilización del Nuevo Mundo. A partir de entonces, las traducciones —la castellana es de 1947, en Fondo de Cultura Económica, México— y las reediciones y reimpresiones, tanto en inglés como en otras lenguas, se han sucedido casi sin interrupción, y a pesar de los veintidós años transcurridos, que pesan mucho en cualquier campo científico, pero mucho más en el de la historia antigua y la arqueología, la obra de Morley sigue siendo uno de los libros básicos para el estudio introductorio de la cultura maya, si bien las transformaciones a que ha tenido que ser sometida la obra original, hacen de ella, en la práctica, algo muy distinto del libro aparecido en 1946.

La edición que sirve de base para esta nota, corresponde a una nueva impresión de la tercera, aparecida en 1956, edición ya muy revisada y modificada por el doctor Brainerd y con una importante adición proyectada por él mismo, pero realizada, tras su fallecimiento, por Betty Bell, su colaboradora en la preparación de la revisión.

En términos generales, la obra de Morley que hoy tenemos en las manos, es una obra que ha perdido en buena parte el tono personal, sugestivo y entusiasta que tenía la redacción primitiva, ganando en seriedad y rigor, más en consonancia con los criterios de nuestro tiempo.

Muchos capítulos, sin embargo, han sido modificados muy levemente. Tales son, por ejemplo, los que se refieren a la conquista española de Yucatán o de El Petén, o los que tratan de la agricultura, la organización sociopolítica, religión, escritura, calendario, arquitectura o escultura de los mayas. Algunos de esos capítulos, no obstante, han sido resumidos total o parcialmente, para dejar posibilidades a una redacción más amplia para aquellos otros que así lo requerían.

Las modificaciones, sustituciones o ampliaciones más importantes del texto se refieren a aspectos tales como la clasificación lingüística; los orígenes de la civilización maya —la tabla 3 es enteramente nueva—; los capítulos relativos a los períodos Clásico y Posclásico —Antiguo y Nuevo imperios según la nomenclatura del propio Morley— que se han modificado profundamente en función de los nuevos descubrimientos y de las modernas orientaciones en cuanto a terminología e interpretación histórica; el capítulo relativo a la cerámica, donde las nuevas secuencias se han incorporado, dentro de una estructura cronológica muy diferente de la que se conocía hasta 1946 y en la que el sistema de datación radiocarbónico tiene una considerable influencia.

La incorporación de los resultados de descubrimientos tan sensacionales como el de los murales de Bonampak, obra maestra de la pintura maya, o el de la tumba del Templo de las Inscripciones de Palenque, viene a modificar no sólo el contenido del texto sino también su ilustración: las láminas 87 a 90 y 99 a 100 son enteramente nuevas, etc.

La incorporación de notas por capítulos y la actualización de la bibliografía hasta 1956, junto con el capítulo añadido por Betty Bell, resumiendo nuestros conocimientos actuales sobre la civilización maya, hacen de esta edición un libro casi enteramente nuevo.

Una labor de este género es, a todas luces, un trabajo enormemente delicado y difícil, que no resulta apreciable a simple vista, pero que es igualmente útil y aleccionador: es útil, por cuanto se pone al libro, así reelaborado, en condiciones de seguir viviendo por otros cuantos años, y aleccionador, por lo que significa de devoción al maestro desaparecido y respeto intelectualmente sano, es decir, no exento de crítica, hacia su obra.

As así que el trabajo de Morley, tal y como hoy lo contemplamos, es un libro que tiene a la vez toda la sabiduría de la madurez y todo el ímpetu de la juventud.—José Alcina Franch *(Seminario de Estudios Americanistas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de MADRID).*

NUMERO 231 (MARZO 1969)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de MIHAI SÂNZIANU.